目　录

1

序　　曲

北国之声，就如同许多来自其他国家和地区的“声音”,都是在 19 世纪后半期进入音乐创作的殿堂。首先登场的北欧音乐家是挪威的欧勒·布尔（Ole Bull，1810 ~ 1880）和丹麦的尼尔斯·盖德；（Niels Gade，1817 ~ 1890。门德尔松曾邀盖德在莱比锡音乐学院担任作曲教授，同时任教的还有舒曼，后来盖德又继门德尔松出任莱比锡布商大厦管弦乐团的指挥。舒曼在失望之余病情更加恶化。）接着是挪威的爱德华·格里格（Edvard Grieg，1843 ~ 1907）。上述说法也许尚有争议，但无论如何，他们都未能发出北国最洪亮、最高昂的声音。此一时期最有力的北国之声不是出自音乐，而是来自戏剧，体现在挪威剧作家易卜生（Henrik Ibsen）的生平与作品之中。至于音乐方面，直到芬兰的耶安·西贝柳斯（Jean Sibelius）出现，北欧才得以展现所有的冲击力。德彪西（Claude Debussy）就曾嘲讽地（也许是带点恶意地）一语道出，格里



西贝柳斯就是在塔瓦斯泰胡斯镇这幢房子中出生的

格的音乐就像是“包着雪的粉红色软糖”；但是西贝柳斯可不一样，他的音乐没有雪花飘舞其间的安适慰藉，没有美丽冰池塘上惬意的滑冰景致，也没有沉浸在圣诞佳节欢乐中的自我陶醉，只有存于冰天雪地之中的尖锐刺耳的声音与残酷的现实、叠雪覆冰的森林，以及欲摧毁一切的无情暴风。它们既呈现了北欧的凄绝景色，也刻画出人类心灵的荒芜。不过这并非全部，当然还有许多别的情感意念充塞其中，而对西贝柳斯来说，这些情感意念，相对于他一度被形容是捶打着胸脯的粗野的北国泰山，或是在浮冰和先人遗骨间做买卖的音乐贩子来说，都来得有意义而且重要多了。西贝柳斯的音乐绝非缺少温和



从洛维沙(Loviisa)看西贝柳斯的家，房子后面那栋建筑物是教堂

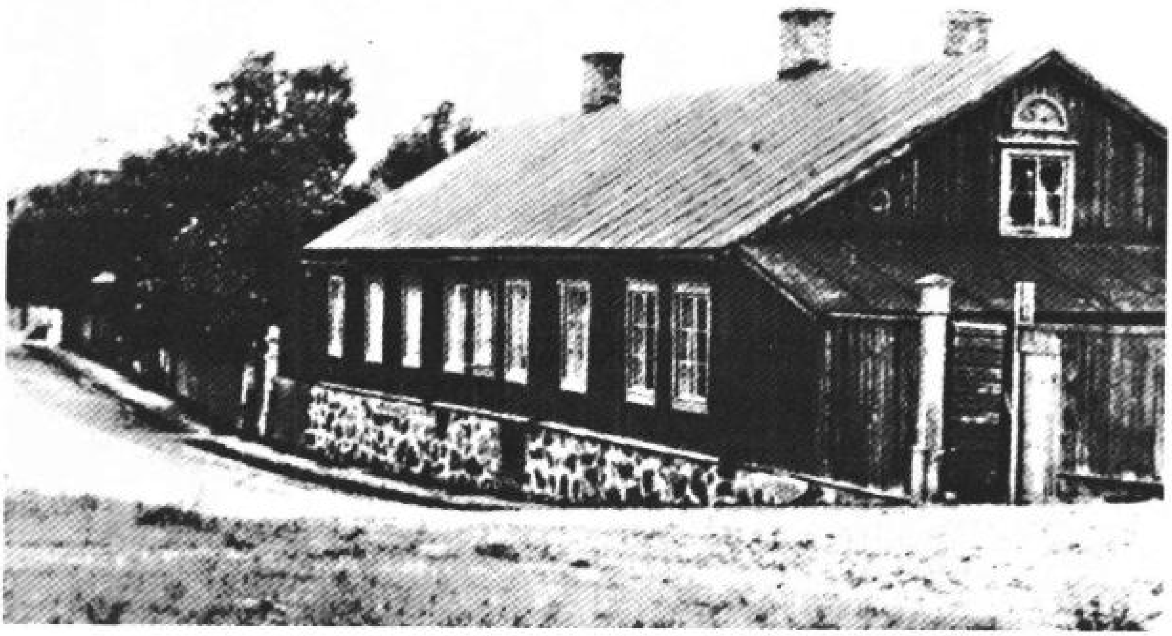
悯人的素质，作品中经常营造出的带有冰冷基调的氛围，也被音乐精神中蕴含的宽大与暖意所消融。此外，除了西贝柳斯所有对自然及北欧景致的感受之外（他本人倒是很少觉察到芬兰的地理环境和景色对他的影响)，一般认为，在他的音乐中，尚有一块独特少见、代表人类自觉的领域正益发鲜明起来。关于这一点，我们将留待稍后讨论到西贝柳斯各时期的作品时，再加以探讨。

1865 年 12 月 8 日，西贝柳斯出生于芬兰塔瓦斯泰胡斯镇。(Tavastehus，芬兰哈梅省〔Hame〕海门林纳镇〔Hämeenlinna〕的瑞典名，当时芬兰的部分地区还是瑞典领土，居民都说瑞典话。)1957 年 9 月 20 日，西贝柳斯在



洛维沙。西贝柳斯的曾祖父原是芬兰中部的农民,后来南移至拉宾亚维(Lapinjavi,一说是拉普特拉斯克〔Lapptrask〕),用其耕作的地方之名取了西贝(Sibbe)这个姓。他的儿子(也就是西贝柳斯的祖父)移居至赫尔辛基东边、靠海边的城镇洛维沙。洛维沙就成了西贝柳斯一家人的老家,西贝柳斯小时候和姐姐、弟弟常去洛维沙

位于赫尔辛基市郊的耶尔文佩埃镇(Järvenpää)的自家别墅中去世,他在那儿度过了后半生。要了解他的一生,以上两个日期恰恰代表了两个界标。西贝柳斯十分长寿,不过他的作曲生涯并非特别长。虽然他仍被视为当代音乐界极受敬重的一位卓越人物,但在他生命的最后 30 多年里,却几乎什么也没写出来,这种情况本身造成了某种历史上的误解。他到 20 世纪 50 年代还是活得好好的,然而早在 20 世纪 20 年代,他已停笔不再作曲,因此他应该



西贝柳斯在洛维沙的老家

算是较早期的欧洲作曲家，而非如其年龄所示。假如里夏德·施特劳斯（Richard Strauss）在漫长的一生中（死于1949年，享年85岁）没有持续地创作新音乐（以作曲日期而言算新，曲式则算不得新）的话，也会得到同样的评价。另一方面，马勒（Gustav Mahler）于1911年去世，年纪还不到51岁，其英年早逝同样也导致了历史上的误解——人们还以为他是个老派的作曲家。或许有人还会提到埃尔加（Edward Elgar），他与西贝柳斯属于同一时期的作曲家，于1934年去世（戴留斯〔Delius〕和霍尔斯特〔Holst〕也在这一年相继辞世），享年77岁，在他的妻子过世（1920年）之后，就再也没写出任何重要的作品。我们再回头来看西贝柳斯在历史上的地位，虽然他创作音

乐的时间并不算长，但在音乐史、社会史和政治史上，他的一生横跨了一段完整的时期，而这也造成了一种特殊的历史“扭曲”现象。每一位音乐家去世之后，必然会出现对其音乐的“反动”，西贝柳斯也不例外。与其他音乐家不同的是，他在完成所有作品之后，又过了30年才去世，等到对西贝柳斯音乐的“反动”发生时，相比之下，音乐史变迁之大、流转之速尤甚于其他音乐家。不论是在西贝柳斯创作已臻成熟之际，还是他生命中最后30年的“沉寂”时期，世人对音乐及人生的本质与美学的思考，已有了全面而且彻底的变化。因此我们也就不难了解这些误解发生的过程与原因，也就应该能了解西贝柳斯为什么到后来被认为守旧过时，不复以往的灵思泉涌，甚至被认为是个尚未入土的音乐幽灵。他的音乐成就及其内涵，与其乐曲的形式一同招致乐评家的误解，有时实在有欠公允。尽管某些乐评家(多数是英国人，还有一些美国人)对西贝柳斯百般称赞，误解并未因此而减少。所有的评价都必须不断地重新衡量。从很多方面来说，西贝柳斯得到的评价，呈现出一个很不寻常的问题。

西贝柳斯出身于小资产阶级家庭，家中说瑞典语，父亲是海门林纳镇的一名军医。

西贝柳斯的本名是约翰·朱利乌斯·克利斯蒂安(Johan Julius Christian)，小时候家人都叫他扬内(Janne)。他在家中三个小孩里排行第二，姐姐琳达(Linda)比他大2岁，还有个比他小4岁的弟弟克利斯蒂安(Christian)。克利斯蒂安年轻时似乎注定也要成为音

乐家，后来却当了精神病医生，而且还小有成就。西贝柳斯的两个叔叔，约翰（Johan）和佩尔（Pehr），对年轻的西



西贝柳斯的父亲

贝柳斯也有很重要的影响。约翰是个浪迹天涯的船长，在旅行时都以教名的法式拼法——耶安（Jean）——自



西贝柳斯的母亲

称，后来西贝柳斯模仿他，也用这个名字。佩尔则是个业余音乐家，对音乐相当热衷，同时也是个成功的商人。

从某些方面来看，西贝柳斯的家庭生活融洽，物质生活不虞匮乏，但是天有不测风云，灾难不久就降临了。1867 年，西贝柳斯出生还不到两年，他的父亲就在一场伤寒大流行中去世。很明显，酗酒和放纵的生活早已侵害了他父亲的身体健康。父亲死后留下一大笔烂账，使得母亲差不多是在完全没有准备的情况下，就必须面对宣告破产的威胁。不过她并未被这些困难击倒，反而很快地打点好一切，向债主争取到一些宽贷，然后回到母亲家（也在海门林纳镇），使家人得以安渡难关。纵是幼年失怙，西贝柳斯仍在祖母和外祖母的呵护下，度过了无忧无虑的快乐童年。

西贝柳斯很早就表现出对音乐的爱好，只是当时还很难看出他将来竟会成为世界知名的音乐家。他幼年时的表现一点也不像是个神童。他的阿姨伊芙琳娜（Evelina）鼓励孩子接触音乐，三个小孩也都能演奏乐器，琳达和西贝柳斯弹钢琴，弟弟克利斯蒂安会拉大提琴。后来西贝柳斯向海门林纳镇的乐团首席古斯塔夫·勒冯德（Gustav Levander）学小提琴，才算真正踏上了音乐之路，但那时的音乐之路一开始也没有定位在正确的方向上。他原本抱负不凡，一心想成为国际知名的小提琴大师。少年时期的他，将所有的精力投注到小提琴练习上，心无旁骛，连学校课业也不管。然而，梦想终究是梦想，未能如愿以偿，不过他有一段时间仍不改其志，理想的遗



西贝柳斯的叔叔佩尔

绪似乎也从未自他心中完全抹去，其后西贝柳斯为小提琴所写的乐曲,包括惟一一首完整的协奏曲,都充满了对这个年轻时的梦想的回忆,以及不时流露出的遗憾。

西贝柳斯学习十分努力，对自己的抱负也是认真对待。但就像当时(如今亦然)很多中产阶级家庭所认为的那样,他的家人认为从事音乐工作并不适合他,而且也算不上是个正经的职业。就一般标准而言，西贝柳斯不是块读书的料，他不仅对课业缺乏兴趣，无法集中注意力，而且生来就没有这方面的天分。音乐之外的所有事物都令他觉得乏味、无关紧要。然而,他却必须另寻更能为家人接受和保障未来生活的职业，因此家人要他将音乐方面的研究和工作当做引以自娱的副业及消遣，而把大部分精力放在较为实际而且“高尚体面”的事物上。西贝柳斯顺从了他们的意见，1885年，他通过赫尔辛基大学(Helsinki University)的入学考试,准备修习法律,而法律正是未来找寻理想工作的一剂万灵药。不过就在同时，他也获准进入音乐学院(Conservatoire),可以继续学小提琴，并利用部分时间进修和声及对位法的课程。他在就读音乐学院之前就已经开始尝试作曲，此时作曲已成为他生活中根深蒂固而不可或缺的一部分。他心中的矛盾冲突不免日益剧烈，音乐击倒法律成了不可避免之事。他和埃尔加一样，不久就放弃法律，全心投入音乐工作，来自双亲及其他方面的反对再也无法影响西贝柳斯的决定。

有些杰出的作曲家,在年轻时运气极佳,恰好在适当

的时机遇上了合适的老师，得到他们的教导，例如贝多芬遇到涅夫（Christian Gottlob Neefe），勃拉姆斯受教于马克森（Eduard Marxsen），戴留斯遇到华德（Thomas Ward），年轻的西贝柳斯也是其中之一。在音乐学院时，他的第一个老师是米托凡·瓦西列克（Mitrofan Vasilec），后来是赫尔曼·西拉克（Hermann Csillag）。但幸运之神还要更眷顾他，音乐学院的院长马丁·魏格柳斯（Martin Wegelius）也成为他的老师，负责指导他。魏格柳斯是那种能够慧眼识天才的老师，也能滋养和发展学生的才能。正如在其他类似的师生关系中经常可以发现的，老师并不具备学生的天赋与独创性，但他拥有的一些特质对于处在这个关键时期的天才学生却是极为重要的。魏格柳斯约束西贝柳斯漫无节制的各种念头（当时他固执己意，一心追逐名声），教授他所知晓的最完整的正统作曲法则，也为他的作曲技巧建立了坚实的基础，让西贝柳斯一生受用不尽。事情还不只如此，魏格柳斯既是他敬重的导师，又是他的挚友。西贝柳斯经常在魏格柳斯的私宅和他共处。总的说来，两人之间的情谊不仅限于师生关系，朋友私谊也占了同等分量。

魏格柳斯鼓励西贝柳斯出国深造。老师已倾心相授，这正是他出外开阔眼界的时机。有人建议他去圣彼得堡拜里姆斯基－科萨科夫（Rimsky-Korsakov）学艺，他是一位享有盛名的作曲教师，也曾是斯特拉文斯基（Igor Stravinsky）的老师。后来这项提议不了了之，西贝柳斯去了柏林，受教于阿尔伯特·贝克（Albert Becker）门下。这



赫尔辛基大学

次远行带来了一些意想不到的收获。相较于魏格柳斯，贝克对年轻的西贝柳斯并没有相同而持久的影响。不过，身在柏林使西贝柳斯得以了解和参与这座欧陆重要都市的音乐生活，也接触到新音乐和德国音乐经典，特别是贝多芬的音乐。收获还不止这些，于今观之，很有意思的是他在柏林结识了同样来自芬兰的卡扬努斯（Robert Kajanus），卡扬努斯当时在一场爱乐协会举办的音乐会上宣传自己创作的《艾诺》交响曲（Aino Symphony）。他后来成为西贝柳斯最热诚的拥护者和诠释者之一。

与卡扬努斯相识对他另有一直接的影响。听了《艾诺》交响曲之后，西贝柳斯开始注意到芬兰的民族史诗《卡莱瓦拉》（Kalevala），在他接下来的创作生涯中，这部



马丁·魏格柳斯,他是影响西贝柳斯一生的老师,也是其挚友

史诗是他最主要的灵感来源。

早在西贝柳斯负笈柏林学艺之前，他的作品就受到当地一些人士的注意。1889年，是西贝柳斯就读音乐学院的最后一年，他认识了来赫尔辛基担任钢琴教师的布梭尼(Ferruccio Busoni)，两人成为很要好的朋友。这两个年轻人很快就热络起来，发现彼此不但可以相处融洽，对艺术也有一致的看法。他们相互学习，并四处寻欢作乐，也因此而成为街谈巷议的话题。

纵使如此，布梭尼仍有时间与一位名叫格达·斯约斯特朗(Gerda Sjöstrand)的瑞典女孩交往、订婚而结婚。西贝柳斯则结识了芬兰爱国志士，也是当地行政官的雅涅菲特(Järnefelt)将军一家人。这家人认为西贝柳斯是个活泼风趣的小伙子，虽然他的社会地位不高，一开始令他们有点起疑，但这些疑虑很快就消弥无踪。他与雅涅菲特一家人相处没多久，就对他们家的女儿艾诺(Aino)大为倾倒，后来和她订了婚。他与雅涅菲特三兄弟也建立了亲密的友谊。三兄弟都有艺术天分，年纪最轻的阿马斯(Armas)创作了一首脍炙人口的《摇篮曲》(Berceuse)，还有一首广受欢迎的《前奏曲》(Praeludium)以及一些更有价值的作品，不过现在已较少听到了。阿马斯也是魏格柳斯的学生，后来成为名闻国际的交响曲和歌剧指挥家。

西贝柳斯年轻时的生活一向讲究。在他晚年，特别是从他中年以后，他以严肃、顽强和坚持刻苦生活的性格特质，以及有名的不苟言笑著称于世，然而年轻时的西贝



1889 年的西贝柳斯，摄于柏林

柳斯却是个性格气质截然不同的人。他性好社交，走遍欧洲数座大城。他酗酒过度，挥霍，和年轻女人狎游（或更甚于此），那时的他可说是过着声色犬马的生活。离开柏林之后（也是他与艾诺正式订婚后），他前往维也纳，据说更是纵情于逸乐之中。然而，西贝柳斯并没有忽略自己音乐方面的学习和活动，他仍然勉力学习，专注于自己选择的事业。他不仅师事福克斯（Robert Fuchs），有时也向作曲家高尔德马克（Carl Goldmark）请教，但不论他用了多少心力在音乐上，却没有立刻显现出什么成果。他依然希望能在乐团中担任小提琴手。为了达成这个愿望，他还参加了维也纳爱乐管



指挥家卡扬努斯，西贝柳斯早期最有力的支持者之一

弦乐团的入团试奏，但吃了个闭门羹。我们并不清楚这次失败对他个人造成了什么影响，不过对西贝柳斯的音乐可能没有任何影响。就算他那时仍想成为小提琴大师,他似乎也已经意识到,这一切只是个逝去的梦想。他之所以参加维也纳管弦乐团的试奏，除了想在音乐会中担任小提琴手之外，还有一个几乎同样重要的目的——希望能脱离日益拮据的经济困境，补贴他在社交活动上的挥霍浪费。



布梭尼,他和西贝柳斯后来成为至交

维也纳爱乐管弦乐团是欧洲最优秀、声望最高的乐团之一，西贝柳斯虽然未能在乐团谋得一席之地，在维

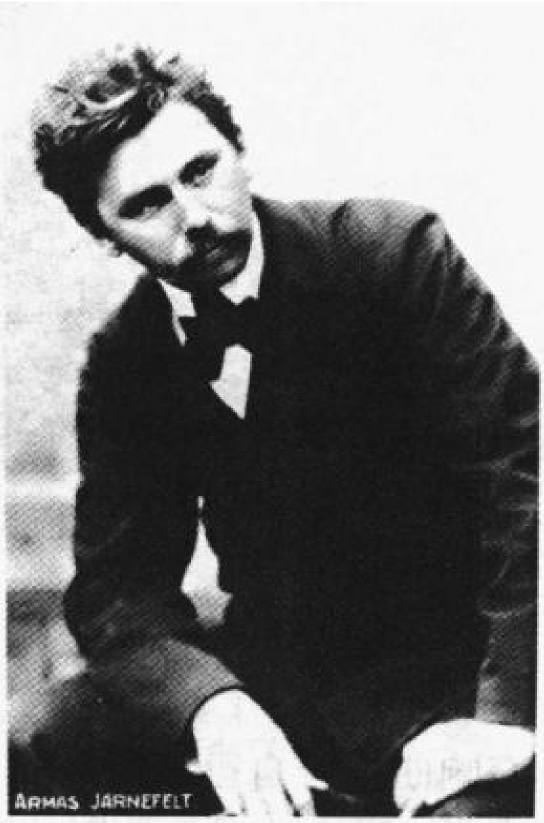


1891 年的西贝柳斯，摄于维也纳

也纳的时光仍使他获益良多。他对贝多芬的音乐有更深入、更完整的了解，也发现布鲁克纳(Anton Bruckner)的交响曲很合自己的胃口，而且在作曲时利用了这些音乐素材。瓦格纳对他的影响则不太明显，也较为间接。一直到 1948 年，西贝柳斯才首次走访拜罗伊特(Bayreuth)音乐节，但他听到瓦格纳的音乐剧时，尤其是《特里斯坦与

伊索尔德》(Tristan und Isolde)和《帕西发尔》(Parsifal)时,显然深受感动。表面上,他的音乐并没有多少瓦格纳音乐的影子,但深究起来其实不然。西贝柳斯从未很清楚地表明瓦格纳对他的影响。情形很可能是,他在拜罗伊特时受到强烈的影响,只是他不太愿意承认,之后更是有意掩饰这种情绪,并试图与这如影随形的鬼魅划清界线,将之驱离心中。西贝柳斯无疑受到魏格柳斯的影响,而魏格柳斯曾是瓦格纳热情的追随者。西贝柳斯的音乐创作虽然不是跟着瓦格纳的路子走,但在某些方面却有





左图:作曲家卡尔·高尔德马克,西贝柳斯曾在维也纳和他学习过一段时间。右图:阿马斯·雅涅菲特,艾诺的哥哥,后来就是西贝柳斯的舅子,也是有名的作曲家与指挥家

明显的相似之处。他很有选择地采用了北欧的神话及英雄传说，只是在取材上与瓦格纳有些许不同。除此之外，他发展出一种声乐写作的手法，如果他拿来创作音乐剧的话，我们可能会发现将与瓦格纳的手笔十分相似，不过风格与方式仍是各有千秋。

不过这个问题可以留待稍后再讨论，至此陈述事实已足够，等到对西贝柳斯独特的作曲风格所作的讨论告一段落，并彻底分析作曲风格之后再下结论。就目前而言，继续记述西贝柳斯早期的作曲生涯就已足够，不需要针对结论多加揣测。

西贝柳斯的管弦乐风格——这是现在的讨论重点——根本还未完全成形。他写了一首 E 大调序曲，去请教高尔德马克，后来卡扬努斯在赫尔辛基指挥演奏此曲，演出结果也令西贝柳斯满意。他还写了一些室内乐作品，现已失传，有几首歌曲则得到勃拉姆斯不很确定的赞同。他曾经希望能在维也纳跟随勃拉姆斯学音乐。他带着一封介绍信求见勃拉姆斯，但似乎没起什么作用。其实这一点也不令人意外，勃拉姆斯可是出了名的不喜欢那些带着介绍信、志向远大而且满怀希望的年轻人。

那时西贝柳斯仍在享受着生活的乐趣和生命旅途中的好运道，但这一切都是表象而已，底下却有很多事情正在酝酿。1891 年他返回芬兰，立刻着手准备完成一首大型合唱管弦乐作品，这首乐曲根据《卡莱瓦拉》的部分篇章写就，也就是后来的《库勒沃》交响曲（Kullervo Symphony）——西贝柳斯初次问世的重要作品。《库勒沃》交



艾诺·雅涅菲特，后名艾诺·西贝柳斯。她是地方行政官雅涅菲特的女儿

响曲第一次演出后（首演是在 1892 年 4 月 28 日），即被西贝柳斯撤回，终其一生再也没让它上演。1958 年，也就是他去世后那一年，《库勒沃》交响曲才再度演出，同时建立起它在西贝柳斯作品中不可或缺的地位。由今观之，在他生前备受推崇、名扬国际音乐舞台时，这首作品一直没得到其应有的地位。西贝柳斯收回《库勒沃》交响曲，而且强烈反对任何想再度上演的提议，原因何在并不清楚。显然，他认为自己已超越了这首乐曲代表的阶段性成就，不过一定还有更令人费解的原因使他执意如此。西贝柳斯晚年经常考虑要改编这首交响曲，却总是抗拒了此一诱惑。幸亏他没毁掉手稿，《库勒沃》交响曲的原稿一直保存在赫尔辛基大学图书馆，直到他过世后才得见天日。

《库勒沃》交响曲的情节是有关芬兰神话中传奇人物库勒沃的一生、身处的时代、事业与不幸的命运。故事的高潮发生在他的一次冒险经历中，库勒沃遇见一位美貌的少女，说服那位少女与他同行，然后他勾引她，最后却不胜悔恨地发现两人竟是亲兄妹。故事虽然不是以瓦格纳一贯的英雄式结局收场，但也少不了瓦格纳剧中经常出现的要素。这可怕的事实使两人为无尽的悲伤和懊悔所击倒，女主角当场身亡，库勒沃在从军以求一死了断未果后，选择了刎剑自尽。在瓦格纳的《尼伯龙根的指环》中，乱伦的主题非常强烈，此曲中对此主题的暗示非但没人避讳，甚至还得到作曲家的刻意发挥。不过在曲中，乱伦所带来的结果只有不幸与恶名。自此之后，有关乱伦

的人类学研究开始受到世人的探讨，最广为人知的就是弗洛伊德。然而,《库勒沃》这首特别的作品,却毫不令人意外地笼罩在较为陈腐、传统的气氛之中,不过上述说法只适用于故事和戏剧情节，不能套在西贝柳斯的作品上。故事主题带有新瓦格纳派的色彩，但音乐就少见如此影响。如果说西贝柳斯的音乐直接承继了什么音乐传统的话,也应该是属于俄国的音乐传统,特别是柴可夫斯基音乐的影响。身为音乐家，西贝柳斯是在俄国音乐家之间成长、发展的(虽然他没在那儿待很久),这点很容易就可以得到证明。他的确曾经提到过柴可夫斯基对他的影响:“那人的风格已深深融入我心中。”柴可夫斯基对西贝柳斯的影响常被人高估，尤其在早期作品的演奏中可以看得出来，只是谁也不能否认他们之间有更深一层的关联。《库勒沃》交响曲的第二乐章“青年库勒沃”(Kullervo's Youth)和起始乐章一样,都只有管弦乐,而且非常明显地呈现出柴可夫斯基的风格。不仅第二乐章如此，整首交响曲也被俄罗斯音乐传统所贯穿。在另一方面，特别是乐曲的中段“库勒沃兄妹”(Kullervo and His Sister),其声乐的写作展现出一种隐晦不明、如磐石般的特质,动人地预示了未来的西贝柳斯乐风,同时也敲击出崭新的、独具个人特色的音符。

西贝柳斯自维也纳返国后不久,《库勒沃》交响曲首演大获成功，真正奠定了他的地位。这件事有两方面的重要影响：1892 年 6 月 10 日，西贝柳斯得以迎娶艾诺；此外,这坚定了他继续作曲的信心,完成他心里酝酿已久

或是正逐渐成形的其他重要作品。因此,《库勒沃》交响曲尽管有部分重要性在他死后才显示出来，对西贝柳斯仍有其双重意义。

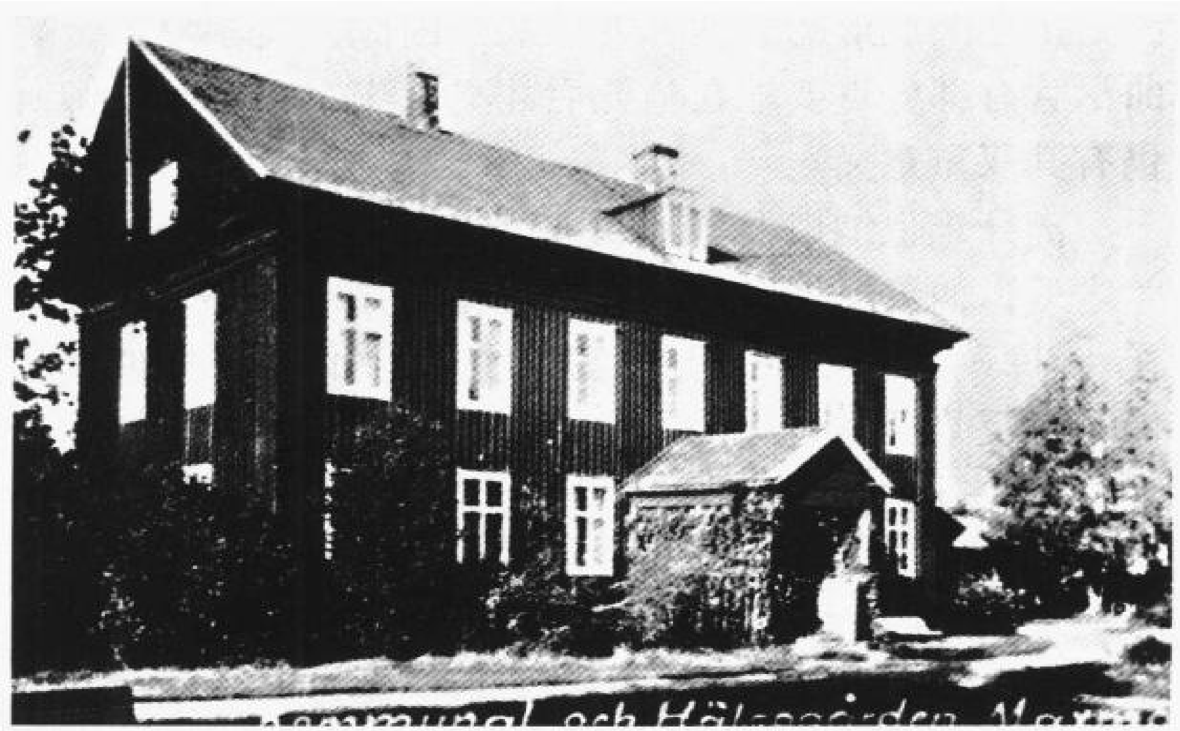
离开维也纳以及当地数不清的诱惑和逸乐，回到芬兰之后，西贝柳斯很快就发现自己难以定下心来好好工作。《库勒沃》交响曲进展“很缓慢”,创作过程中他常会停下来反复思考。在前一年12月写给艾诺的一封信中，他以很实际的自我批评笔调写道：

我已在《库勒沃》交响曲的序奏上投下所有的心血与情感，不过还是有一些地方不够好。情节的高潮叙述库勒沃如何乘着雪车去见他的妹妹，向她求爱。我想用辽阔的旋律来描绘这个景象，大约有100多个小节，小提琴、中提琴和大提琴齐奏，从旁穿插低音铜管的节奏乐声。整个高潮处的效果之强烈，是我以往从没做到过的……

在快速而活泼的第一乐章后，我认为接下来可能需要闲适的田园气氛加以对比。这也许是较为符合音乐性的解决方法……

他以同样的笔触记下了更多。事实上，的确有一份《库勒沃》交响曲创作过程的详细记录,而且已经出版,但这整件事的重要性在于,西贝柳斯首演此曲非常成功,这也是他迈向名扬海内外的第一步。

与艾诺在卡累利亚(Karelia)度完蜜月后，西贝柳斯



马克斯莫(Maxmo),这里曾是贵族居住之处所,西贝柳斯与艾诺1892年6月在此成婚

在赫尔辛基接下两份教职,(“永远都不要管批评家说了些什么。”他告诫一个学生。他说:“记住,没有一座雕像是为了纪念批评家而设立的。”)并且继续作曲。两个教职都是兼职工作,一个是在卡扬努斯的指挥学院,另一个则是在魏格柳斯主持的音乐学院。这段时间最重要的作品是一系列具民族色彩交响诗中的第一首,极受人喜爱,历久不衰。这首作品的出现是因为卡扬努斯对《库勒沃》交响曲的成功印象深刻,立刻委托西贝柳斯另作一首管弦乐曲,以期再博众人掌声。西贝柳斯作成《传奇》(En Saga)交响诗,在1893年2月16日由他自己指挥首演。

从许多方面来说,西贝柳斯的一生,就像《传奇》交响

诗里所描述的那样，是一则英雄传奇。曲中并无特定的情节设计贯穿其间，但整首乐曲为一种民族神话与传奇的精神所笼罩。不过,《传奇》交响诗不像《库勒沃》交响曲那般成功,卡扬努斯和听众相当失望,西贝柳斯也同感挫折。我们无法揣度卡扬努斯和芬兰听众到底想听到什么样的音乐，但无论如何，他们似乎是没得到他们想要的。尽管如此,我们今日聆听此曲时,仍不禁感到好奇。《传奇》交响诗情感之激昂,风味之浓烈,处处呈现出西贝柳斯音乐独有的风格。《库勒沃》交响曲一开始的几个小节就展现出西贝柳斯的一贯风格,而在《传奇》交响诗中更是有过之而无不及。或许是因为缺少歌词，或是叙述性的情节安排,让听众无所适从。不管如何,《传奇》交响诗就是未能获得令人满意的结果，西贝柳斯很快将之收回改写。这件事可能提供了一个小小的线索，我们现在听到的改编后的版本变得非常紧凑，结构也经过强化了。1901 年,改编后的《传奇》交响诗问世,这时他的信心和对技巧的自信，与以前相比已有天壤之别。原版本太过冗长、主题不够明确而且结构松垮无力,在新的版本中这些缺失都得到了改善,使得作品中最显著、最能表现西贝柳斯乐风的特色和效果——如自由奔放的旋律以及强烈、洪亮的基调——得到增强。但是如果先问世的是改编后的版本,是否会较受欢迎呢?答案几乎是不可能的。西贝柳斯带来的崭新乐风,需要时间才能让人接受,而对他的祖国以及最为直接面对的同胞听众而言，就需要花更长的时间了。

西贝柳斯从来都不是个歌剧作曲家，也从没想过要这么做。不论他是否曾被“警告要远离”歌剧或音乐剧，或许他天赋的创意和歌剧就是搭不上线，这两种创作形式都不是西贝柳斯选择要耕耘的田地。可能是因为瓦格纳与拜罗伊特的经验在他心中造成了某些影响，才使得歌剧的诱惑对他起不了作用。总之，歌剧和音乐剧并非西贝柳斯作品中很重要的创作形式，也不曾是他创作方向的一部分，但他的下一步棋仍是朝歌剧和音乐剧的方向前行。细想起来，他的尝试徒劳无功并不令人十分意外。从创作《库勒沃》交响曲开始，他就一直以《卡莱瓦拉》为灵感来源，这次也不例外。这次的主题是“造船”(Veneen luomimen)，取材于史诗的16、17章，这两章的内容实际上是另一个故事的续篇，西贝柳斯也从这篇故事中得到灵感，写出后来很有名的交响诗《波希奥拉的女儿》(Pohjola's Daughter)。创作歌剧作品的建议首先由作家艾可（J. J. Erkko。西贝柳斯曾说：“我相信，若只有音乐——也就是说，绝对音乐——是不能达到令人满意的效果的。”）提出，他力劝西贝柳斯与他合作完成这个计划。刚着手进行的时候，西贝柳斯还很热心，构想大纲，撰写歌词，看来似乎是野心勃勃，不仅要“造船”，还要让船下水出航。不过他的野心和热情很快就消退，他明白自己不适合歌剧创作。如今有关这一计划的资料已不复可见，只有一个例外，而且是一个很重要的例外。惟一保存至今的乐段是原拟作为歌剧序曲的一段管弦乐旋律，其后一直以《图内拉的天鹅》(The Swan of Tuonela)一

名为人所知。《图内拉的天鹅》奇妙而触动人心，是一首全然独创的作品，西贝柳斯后来将其并入《传奇曲四首》(Four Legends, Op. 22) 中发表 (1895 ~ 1896)，成为其中的第三首作品。

西贝柳斯生活和工作的模式，已开始浮现出较为清楚的轮廓。大方向已经确定，只是一些旁枝末节仍有待现形。此外，每一个人及其创造活动的背后都有一个成熟的过程，在这一过程中其本质会升华得更为精纯，其中也有值得探究的地方。不过我们可以这么说，罗盘上的主要方位已确定，未来将是以先前建立的定论为基础，走向稳定不变的成长与发展。将要来临的一切早已做好如此准备，只不过天才的发展与成熟向来不依常道而行，而是为自己的方向掌舵，所以日后的演变任谁也无法预料。

这种说法无论是在音乐的层面，还是在非音乐的层面都说得通。西贝柳斯与围绕着他的世界和时代息息相关。如果他的晚年生活看起来过得像个隐士，在世事纷乱的 20 世纪前半叶，他像是个观众而没有参与其中，这是由于表面上的印象掩盖了实情。当然他从不只是个被动的观众，他对周围的事物一直保持着高昂的兴趣，音乐和非音乐的事件都吸引着他的注意力。就非音乐的层面而言，有些事情西贝柳斯则无可回避。在他所居住的国度，恶劣天候肆虐，历史事件也横加打击，而且还常常是欲置人于死地的打击，西贝柳斯不能也不愿躲闪逃避。的确，特别是在他年轻时，西贝柳斯更是积极投身于民族

和时代的希望与使命之中。

当时芬兰的首席乐评家弗罗丁(Carl Flodin),显然对西贝柳斯印象深刻，对当时还是魏格柳斯的学生的年轻西贝柳斯有一番生动的描述。这段话值得摘录，因为其内容说明了西贝柳斯年轻时性格的某些倾向，与后期他给人的印象似乎有些格格不入：

他细长的身影四周有种奇异的、令人颇觉好感的气氛，就好像他诚实、直率的天性总是张开双臂迎接别人，但你又会怀疑背后是不是有什么诡计与玩笑。他的谈话中充满似是而非的论调和主意，没人说得清有多少是认真的，又有多少是表面上说说而已。他富有创意的脑子里灵光乍现，生出这些泡沫般的想法与一闪即逝的异想天开。他的金发散乱地覆在前额。他的眼神矇眬,但如果他永不休止的想像力动了起来，眼光就会变得锐利并且闪着淡蓝的微光。他的耳朵引人注目,像很大、形状很好的“收音器”，贝多芬那样的音乐家一定会有这样一对耳朵……



卡尔·弗罗丁，他是芬兰的首席乐评家，曾写了一篇分析少年西贝柳斯的评论，观察入微

2

爱　国　者

西贝柳斯终其一生都是个热情的爱国者，这在他年轻时更有其特别的意义。19 世纪 90 年代，他刚成年，此时的芬兰与 19 世纪晚期很多其他地区一样，被沙俄统治，强烈的民族主义情感和运动正在此地兴起。西贝柳斯非常积极地支持民族主义运动，在他的音乐之中也有意识地表达出这种情感。他结识了许多活跃于芬兰独立运动的作家，其中还包括了雅涅非特家三兄弟里的阿维德（Arvid），西贝柳斯也是那些作家及其刊物的主要支持者。他与艾诺订婚，成为雅涅非特家族(最主要的几个说芬兰话的家族之一)的一员。表面上看来，这使得他与芬兰民族主义发生了联系，同时又提高了自己的社会地位。

西贝柳斯的民族主义倾向，以及对民族主义的同情，表现于最早的音乐作品中，这里有一部分是受了维普里学生协会（Viipuri Students Association）的委托，为他们的





上图为拉特瓦雅维（Latvajavi）风光，下图为莱明奥菲亚(Lamminophja)风光

一系列历史场景配乐，为此他几乎放下了歌剧方面的工作。在这一年的几个月里，他作了一首序曲以及包含三首管弦乐作品的一部组曲，名为《卡累利亚》(Karelia)组曲。曾流传一时的序曲现在差不多听不到了，由间奏曲、叙事曲和进行曲组成的《卡累利亚》组曲却变成(现在仍是)西贝柳斯最常被演出、也是真正最受欢迎的作品之一(如果以其超出一般音乐欣赏者以外的普及程度来看)。

不过，从两方面而言，更重要的就是西贝柳斯下一首主要作品的诞生。以“主要作品”名之或许是有些无可奈何的说法。有时也被人称为《莱明凯宁组曲》(Lemminkäinen Suite)的《传奇曲四首》交响诗，就有部分是以弃置不用的歌剧《造船》(The Building of the Boat)中的乐念和草稿发展而成的。原先计划中的歌剧序曲，是歌剧里惟一几乎原封不动保留下来的音乐，西贝柳斯据此写出《图内拉的天鹅》，但其他的构想仍有部分被用来创作《传奇曲四首》交响诗，特别是第四首，它有好几个名称，像《莱明凯宁回乡》(Lemminkäinen's Homecoming)、《莱明凯宁归来》(Lemminkäinen's Return)或《莱明凯宁的归途》(Lemminkäinen's Homeward Journey)。除了第四首之外，事实上整首《莱明凯宁组曲》都是根据歌剧原始构想的动机写成的。

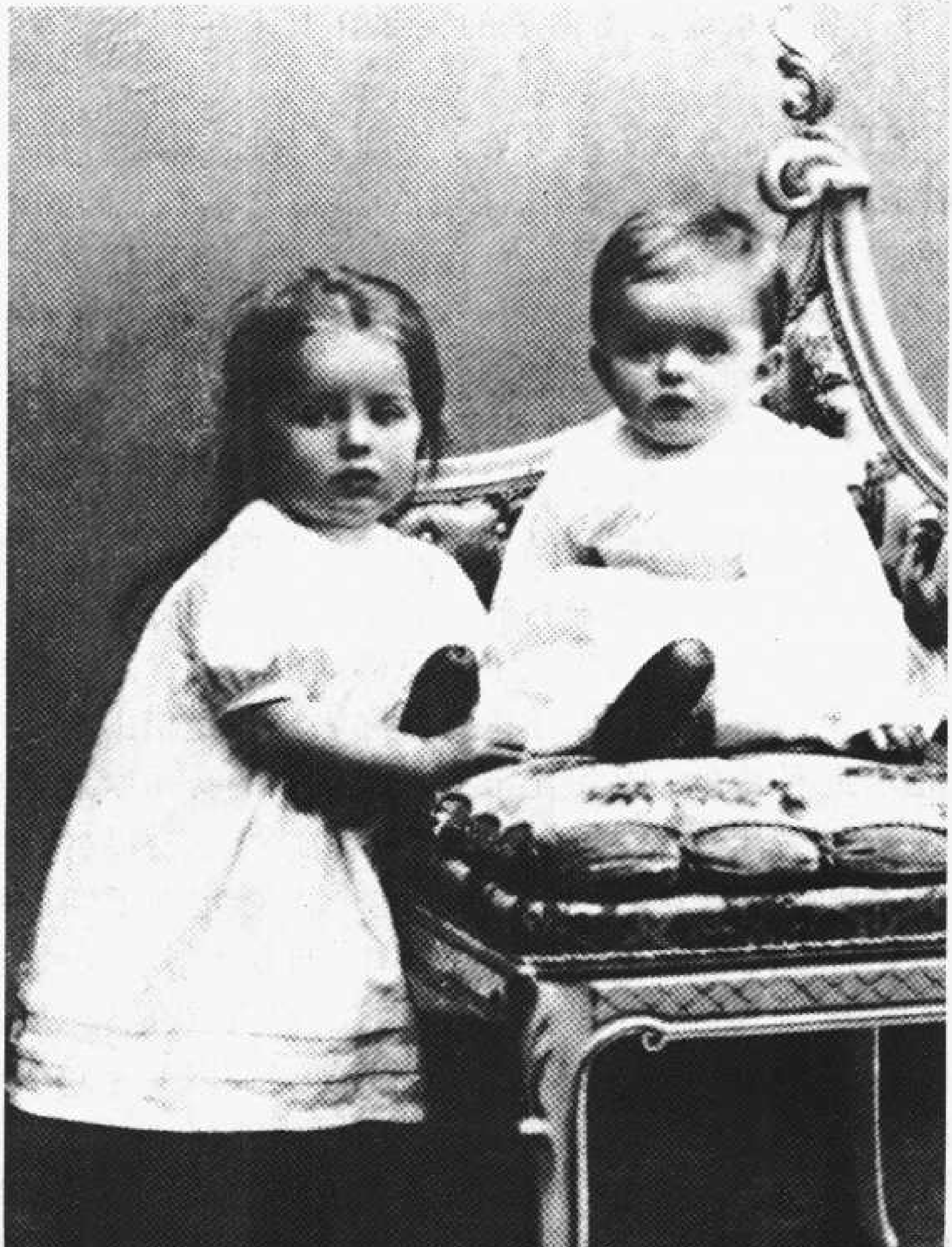
有关《传奇曲四首》交响诗或是称为《莱明凯宁组曲》的来龙去脉耐人寻味，最著名的一首《图内拉的天鹅》，毫无疑问是乐曲中想像成分最明显的。图内拉即死亡国度，是芬兰神话中的地狱，被一条黑水大河所围绕，河

中有一湍急水流，图内拉的天鹅在其上庄严地悠游歌唱。

这首作品在音乐上更是了不起，若称《图内拉的天鹅》是西贝柳斯第一首全然独创的作品也并不失偏颇，而在创意方面，它也是第一首真正揭露内心秘密线索的乐曲。我们若是对《图内拉的天鹅》的音乐暗示没有适切的了解，就无法充分掌握西贝柳斯日后作品的基本特质，这么说并不为过。

《图内拉的天鹅》的第一个特色，可能也是最显著的特色，就是乐曲的旋律结构，尤其是天鹅唱出死亡哀歌时，中音双簧管奏出绵长而旋绕不已的不对称旋律。此种表现乐曲的方式后来成了西贝柳斯的习惯，也是他独具的特色。后来的乐曲不论是实际表现或是借助暗示都充溢着此种特色。19 世纪末期浪漫时期的音乐家谋求从古典时期音乐以固定形式终结旋律的桎梏中解放出来，西贝柳斯的此一特色或可视为他个人对此种走向的反应，而瓦格纳以他称为“未止境旋律”的方式另辟蹊径，德彪西则是认真地说出下面这段话：“我们需要在音乐里自由自在地表达，需要无穷尽的旋律、变奏，以及乐句的自由。”因此，这个现象概括说来并非西贝柳斯所独有，音乐家对找寻新的旋律结构创作方式有所共识，西贝柳斯只是与他们看法一致而已。贝多芬在最后几首四重奏和奏鸣曲中，已朝着类似方向创作了。

《图内拉的天鹅》另一个值得注意的特色是调式和声，这种风格也渐渐成为西贝柳斯音乐独有的特色，在第



西贝柳斯的女儿伊娃(Eva)和鲁丝(Ruth)

六交响曲中达到最高峰。随着有关西贝柳斯生平和各个音乐分期的故事的展开，上述两项特色将会以更明晰、更详细的面貌呈现在我们面前。

《传奇曲四首》交响诗的另外两首管弦乐曲都没有这么受欢迎。第一首名为《莱明凯宁与沙里的女孩》（Lemminkäinen and the Maidens of Saari），到1937年才告完成，第二首《莱明凯宁在图内拉》（Lemminkäinen in Tuonela）也迟了很多年才付梓。《莱明凯宁与沙里的女孩》是四首中最老式的，沾染着斯拉夫浪漫主义的色彩，但音乐仍十分动人，充满着斯堪的那维亚气息。音乐“告诉”我们莱明凯宁是怎么追求美丽的基丽琪（Kyllikki），一直追到沙里，可惜基丽琪对他不理不睬，他只有与沙里当地的少女宴乐跳舞以求慰藉。《莱明凯宁在图内拉》带有不祥的意味。莱明凯宁想用石弓射黑天鹅，但就在此时，他自己被一个来自波希奥拉的牧人杀死，他的身体被黑水带到地狱。不过，这些故事都是根据神话和传说，情节发展也不合逻辑(故事仍是根据《卡莱瓦拉》)。遭到肢解的莱明凯宁后来被他母亲用魔法缝合，接着又被送出地狱，马不停蹄地返回家乡，此时的音乐充满力量，扬抑格韵律有几分表现出莱明凯宁跃马急驰的景象，这也成为西贝柳斯音乐中很典型的特色。

西贝柳斯晚年回顾《传奇曲四首》时，认为这组交响诗足以和他的交响曲并列，不过并没有任何迹象显示，《传奇曲四首》可以理所当然地和一部交响曲必须具备的四个乐章相提并论。西贝柳斯的眼光不错，这一部以典

型的北欧英雄为主角的作品不只包含了他早期最引人注目的音乐，更是当时最有创意和最具个人特色的作品。这些理由使我们更感惊奇，西贝柳斯对《传奇曲四首》中的两首乐曲竟会这么没把握，(卡扬努斯〔西贝柳斯的这位密友晚餐后想先行告退，因为在彼得格勒（Petrograd）有一场演奏会，他要担任指挥。其他出席者坚持这个聚会不应为这么势利、小气的考虑牺牲，于是强迫卡扬努斯打电话到彼得格勒，取消演出。表面上卡扬努斯顺从这



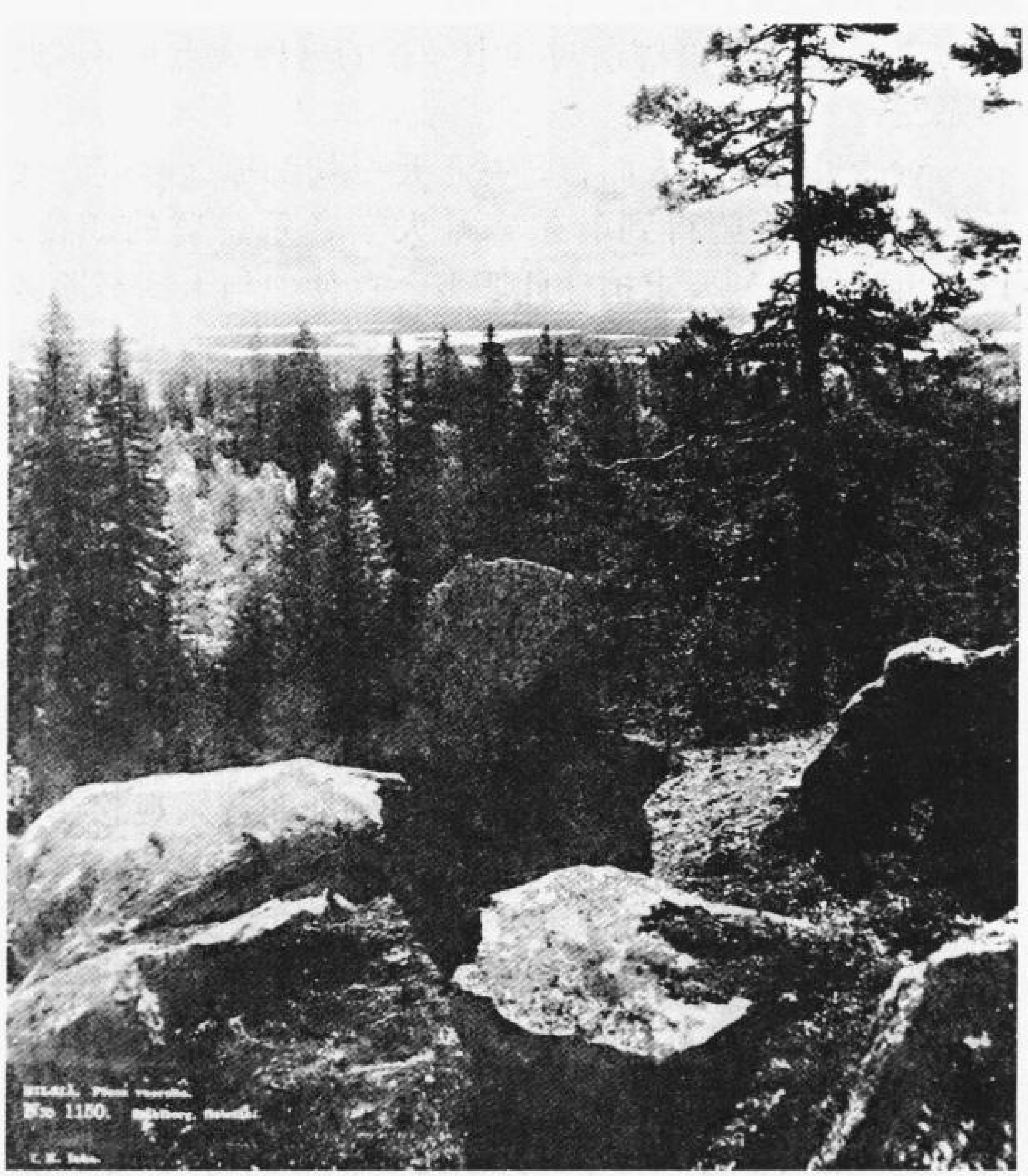
1899 年 11 月 4 日新闻节的节目单上，西贝柳斯为历史场景所作的《芬兰的苏醒》也包含在内

个提议,他离开餐桌,却去了车站,坐火车到彼得格勒,指挥完演奏会后又回到赫尔辛基,来到餐厅时,大伙儿都还坐在位子上,兴高采烈地讨论着。西贝柳斯一见到他微微地表示了他的不满:“卡扬努斯,这一通电话打得还真久啊。”〕赞成西贝柳斯对其中一首的这种观点)而迟迟不愿发表。

对西贝柳斯个人而言,并不是一切都那么顺遂。他长久以来就希望得到赫尔辛基大学音乐总监的职位,1896年,他强烈要求担任此职务。这使他与卡扬努斯进入正面冲突的状态,激起双方的反感和敌意,而且一点好处都没有。卡扬努斯一直是西贝柳斯重要的支持者,当西贝柳斯获选上任后,卡扬努斯认为情势对他非常不利,他不得不在下一年提出反对,要求改变这项任命。对卡扬努斯有利的决定并未使一切变得风平浪静,两人之间的不和持续了一段时间,但终究还是和好了,卡扬努斯仍是西贝柳斯及其音乐的最佳诠释者和支持者。卡扬努斯进行了部分首次、也是最具权威的西贝柳斯唱片录制工作,得到芬兰政府的赞助,对于西贝柳斯的音乐观念在芬兰以外地区的传播十分有帮助。

两人之间短暂的纷争有另一个比较令人满意的结果,那就是这次纷争促使芬兰政府批准给西贝柳斯一笔终生薪俸,使他能够减少教学,专心创作。这项开明的决定在一些所谓的文明国家中也是独一无二的。早期的作曲家,包括贝多芬,或者说特别是贝多芬,津贴的来源都是贵族和有钱人,大部分国家的政府不是不赞成发出,就

是漠不关心。这些津贴没什么特别的用处，要使接受者致富也不太可能，但让他们免于经济困境已经足够。从另一方面来说，西贝柳斯习于挥霍和高品质的生活方式



尼尔西亚(Nilsia)风光



加德(Gard)风光

不但没有改变,而且还持续了好几年,之后他的生活也许经常拮据,可是仍保持着这种生活方式,只是形式有所不同而已。然而,不算丰厚的年俸还是有用处的,西贝柳斯得以解决生活温饱,解除了沉重的生活压力,不过这并不足以支持他继续过着闲散、浪费的生活。没有这笔钱,他很可能再也不会过奢华的生活,他或许会继续发自内心来创作,而不是因为年俸带来的公众责任才创作,但发给年俸这个决定显示出极佳的判断力,在金钱有所助益的实际性和邪恶的诱惑两种特质之间,取得明智的平衡。

至此,芬兰民族主义汇聚了更多的力量,民族运动进程也吸引着西贝柳斯更投入其中。民族主义运动的支持者无可避免地招致打击,同样无可避免的是,这些打击反而使民族主义之火越发猛烈。俄国当局发表了一份《二月宣言》,对芬兰人民的渴望进一步施压。西贝柳斯在这一时期有感而发,创作了非常多的爱国音乐,最具意义的作品是用来配合一系列历史剧的演出,这些历史剧表面

上是为了庆祝报业年金基金会的成就，其实是一项受到强烈激发的爱国示威运动。这次活动于1899年举行，包括的音乐创作有后来以《历史场景》(Scènes historiques, Op. 25)为题发表的第一部组曲，以及名为《芬兰的苏醒》(Finland Awakes)的终曲，这首终曲不久就被修改，后来以《芬兰颂》(Finlandia)之名广为人知，也使西贝柳斯名扬国际。

在这些重要的政治事务之前不久，西贝柳斯写了他的第一首戏剧音乐，这首作品并非为歌剧或音乐剧而写，而是戏剧配乐，直到创作生涯结束前，他差不多都在从事戏剧配乐工作，而这项工作似乎也十分适合他。他对戏剧一直很有兴趣，偶尔也参与其事，确切的情况仍是一个谜，不过结果很明显，他对歌剧的尝试不是胎死腹中，就是根本没写出来，只有一部作品见诸世人。令人更感意外的是，他宣称音乐只有和文学结合才算完满，在他还相当年轻的时候，上述宣示呼应了马勒“文字传达意念”的看法，与瓦格纳的一些论点和结论也有相通之处。西贝柳斯至少在实际层面上就不合乎这个理念。虽然他为戏剧创作出著名的音乐，还有为数不少并非为剧场而作的演唱作品，例如富有创意、优美悦人的《隆诺塔尔》(Luonnotar)；不过他为戏剧所作的音乐还是仅限于戏剧配乐。西贝柳斯最后一部重要的戏剧配乐作品，是为1926年在哥本哈根（Copenhagen）上演的莎士比亚戏剧《暴风雨》(The Tempest)所谱的配乐。

西贝柳斯初次踏入戏剧领域是在1898年，他为阿道

夫·保罗（Adolf Paul）的剧本《克里斯蒂安二世》（King Christian Ⅱ）写了一部作品。这部戏在当时非常成功，情节是有关统治丹麦、挪威、瑞典三地的克里斯蒂安国王，对出身寒微的荷兰少女戴薇克（Dyveke）的一片衷情，戴薇克最后遭谋害而死。此剧初上演时西贝柳斯只写了四首曲子，之后又加了几首，音乐属于他早期最拿手的轻快风格，力度并不强，部分原因是那时芬兰的管弦乐和器乐人手极为欠缺。西贝柳斯自己就提过，只有两个低音管乐手，其中一个还有肺病！西贝柳斯为著名的“风笛”（Musette）写作管弦乐谱时，用了低音大管乐手、单簧管乐手各两位，不过他说过：“这曲子应该用风笛和芦笛来演奏。”

为《克里斯蒂安二世》所谱的乐曲至今还很吸引人，也经常被演奏，而戏剧则早已不复可见。然而，西贝柳斯显然不很重视这些作品，汉斯·温德斯坦因（Hans Winderstein）在莱比锡指挥此剧演出时，西贝柳斯就在一封给布梭尼的信中说道：“这真使我发窘”，这是“沙龙里演奏的音乐……不是我想要推介至海外的作品，我极度渴望能以作曲家的身份站在你面前，而你会对我有些许敬重……”

此刻的西贝柳斯一直惦记着这“些许敬重”，他希望经由一部交响曲而建立起这“些许敬重”。长久以来，他一直认定自己该写一首全本管弦交响曲，因此，1898～1899年间他以此为工作目标，谱出E小调第一交响曲（Op. 39）。1899年4月28日，西贝柳斯亲自指挥演出，大



阿道夫·保罗，他是《克里斯蒂安二世》一剧的作者，西贝柳斯为此剧作配乐

受欢迎。而实际上这也奠定了他作曲生涯的未来方向。这首作品引奏出的乐音是雄壮的，即使不是完全带有民

族主义与爱国气息，但借助间接暗示，在很多方面它已达到这种效果。这首交响曲也显现出某种西贝柳斯典型的音乐特质，至少回头来看，这些特质似乎相当明显，也十分符合传统。开头的几小节印证了西贝柳斯的原创性：单簧管的长段独奏，开始时有柔和的鼓声相伴，后半部则没有伴奏。这点很重要。首先，这首作品采用了不平衡的旋律结构，《图内拉的天鹅》可说首先采用了这种做法；另外，第一交响曲也包含了很多有关旋律的初发构想，其中大部分在后来更加发展，同时也预示、呼应了西贝柳斯 1907 年在赫尔辛基对马勒所说的话，他认为交响曲吸引他的是其风格，是其形式的严谨，以及促使所有动机产生内在联结的作曲逻辑。

从很多方面来说，第一交响曲的关键性地位在于它完成于世纪之交。曲中有很多斯拉夫乐风的特色，在主旋律中尤其明显。另一方面，素材中又出现不少来自芬兰的元素。这营造出一股极大的张力，似可与芬兰努力争取独立、对抗俄国压迫和统治相比拟。回想西贝柳斯对柴可夫斯基的评论，我们或许可以说："那个人的许多特质显现在这首交响曲中。"第一交响曲是西贝柳斯最"浪漫派"和最为华丽的作品，然而演奏时过分沉溺也会造成情感上和艺术上的扭曲。或许有几段主题，特别是终乐章的主题，听来像是浪漫派音乐家喜爱的庞大、复杂而又圆润的旋律，不过这并不是西贝柳斯真正的乐风与旋律。他的音乐还要加上更为严峻、坚韧自主的思想特质和心理动机。



1900 年的西贝柳斯

尽管这首交响曲外表华丽，但其坚实的核心包含着理性的力量，以及他坚持不变的整体性(这种整体性也渐渐成为他的音乐特色)。这点和李斯特很相似，假如剥去李斯特早期钢琴乐作的外观装饰与他出神入化的钢琴技巧，可以发现他晚期音乐中的质朴无华与精简风格。西

贝柳斯的早期作品也是一样,也许第一交响曲更是如此,如果剥去外表的华丽,西贝柳斯晚期坚定不移的风格就会显露出来。

所有这些说法主要是针对第一交响曲四个乐章中最具原创性的乐章——第一乐章——而发的,不过其他乐章仍或多或少有直接的关联。第一交响曲之所以重要,是因为比起其他乐曲,它是第一首使西贝柳斯建立他在音乐史上的名声和地位的作品。

第二乐章是行板乐章,带有民谣特质(是否真的实地取材自民谣至今仍未有定论);第三乐章谐谑曲则明显地取材自贝多芬第九交响曲的第三乐章,有强烈的鼓乐动机;终乐章标题为“幻想曲风”(Quasi una fantasia),有饱满的浪漫派旋律,它也是西贝柳斯较成熟时期音乐的雏形。

西贝柳斯在芬兰以外地区的声誉仍需要一段时间才能建立,但在德国却很快就广为人知,他的作品不仅在当地演出并受人欢迎,还由布赖特柯普夫与哈特尔(Breitkopf & Härtel)公司出版,自那时起该公司就成为西贝柳斯在欧洲的代理出版商,直到第一次世界大战爆发,西贝柳斯和德国之间的所有关系才告结束。1900 年,西贝柳斯与卡扬努斯和芬兰管弦乐团同行,到斯堪的那维亚各地巡回演出,又到巴黎世界博览会参与演出。马勒和维也纳爱乐交响乐团也在该地演出,他们未能受到预期的欢迎,马勒身为指挥及音乐总监的地位更显岌岌可危,这不久也使他挂冠而去。



阿瑟尔·卡佩兰，他是西贝柳斯的朋友及支持者，曾鼓励西贝柳斯创作第二交响曲

但来自芬兰的交响乐团在巴黎世界博览会和巡回北欧各地的演出却获得极大成功。西贝柳斯指挥演奏了一些自己的作品，反应颇佳，这激励他开始认真工作，再写一首交响曲，关于这首交响曲的构想已在他胸中酝酿了一段时间。如同在他之前的贝多芬和勃拉姆斯（还有一

两位其他作曲家),西贝柳斯需要先增加对艺术和生活的体验，才能够着手进行谱写一整首交响曲如此艰巨又耗神费力的工作。在越过第一道障碍，并且在这个需要全力以赴的领域里交出第一张成绩单后,他没有浪费时间,很快推出第二交响曲。西贝柳斯的友人，也是拥护者的卡佩兰(Axel Carpelan)劝他去意大利——一个他早已熟悉也非常喜爱的国家，希望他能不再为赫尔辛基大学教职和其他的杂事所干扰,以专心创作交响曲,卡佩兰也出面负责向支持者募款来推动他的计划。结果西贝柳斯取道德国前往意大利,在莱比锡停留了一段时间,并和杰出的指挥家尼基什(Artur Nikisch)接触。

但这项计划并未如卡佩兰和其他支持者所想的那样发展,西贝柳斯在意大利的时候,并没有定下心来谱写交响曲,而是四处拜访,在心里制定很多其他计划,他在唐璜的故事上琢磨许久，也想到以但丁作品为主题来谱写交响曲。不过,第二交响曲的计划没有就此结束,反而碰上西贝柳斯创作力的巅峰，其他构想也就无疾而终了。西贝柳斯取道布拉格返回芬兰,在布拉格与苏克(Suk)叙旧,他还遇见了德沃夏克(Antonin Dvorák),对他颇有好感。1901 年底,第二交响曲已经接近完成。西贝柳斯坚持强烈而且日益增强的自我要求，对第二交响曲的某些地方一直不太满意,若非如此,这首作品早就可以发表了。预定的首演日期一延再延，最后在 1902 年 3 月 8 日举行。

这也是一部成功的作品，是西贝柳斯最流行和最常

被演奏的交响曲，但也是最常被敌对的乐评家攻击的作品，主要原因是，虽然这首作品比第一交响曲具有更多西贝柳斯的音乐特色，但仍充斥着明显的浪漫派风格，即过度华丽，这种风格在音乐风尚转变的过程中逐渐被排斥。他在很多地区的声望都如日中天（通常是由于过分夸张的赞美造成的），然而早在20世纪40年代对西贝柳斯的“反动”展开前，维吉尔·汤姆森（Virgil Thomson）就在《纽约先驱论坛报》（New York Herald Tribune）说第二交响曲不值一顾：



鲍布里可夫总督，他在尼古拉二世政权下压制芬兰民族运动

粗俗、自我沉溺而且眼界狭隘，以致到了无法形容的地步。



赫尔辛基街景

这可能只是先行道出了后来在专业音乐家中普遍流行的看法，但在 20 世纪 30 年代绝非如此，那时西贝柳斯的运势正佳，在英美两国和北欧的声望令许多人难以望其项背，而且事实上，对西贝柳斯的大部分批评皆是指向他乐风中某些特定要素，而这些要素正是西贝柳斯在前三首交响曲中非常希望摆脱的。

和第一交响曲一样，第二交响曲最富原创力的部分也在第一乐章。音乐开场即令人联想到变形后的勃拉姆斯，这样的联想不只是因为调性的缘故。勃拉姆斯和西贝柳斯都选了 D 大调来创作他们的第二首交响曲，但是



埃诺(Eno)风光

接下来的音乐却和勃拉姆斯的乐风截然不同。听听开始的几个小节和圆号的鸣响，将使我们觉得恍若走入另一个世界。第二交响曲的结构极富原创性，某些乐评家甚至认为这是一项革命性的创举。1931 年，格雷(Cecil Gray)发表了一篇著名的专栏文章，对于那些当时吹捧西贝柳斯而在后来激起“反动”风潮的奉承文章来说，这篇专栏文章是一篇较早出现的榜样，格雷在文中提到第二交响曲“形式上……依旧遵循传统交响曲曲式的要求，乐章的安排顺序仍是快板、行板、谐谑曲以及终曲”，接着他又说：

……但在各乐章之间的组织上却多有新意，在某些部分，特别是在第一乐章，的确已是革命性的创新，为交响曲曲式带入全新的法则……

西贝柳斯先是谱出一些似乎不能连贯、听似毫无意义的旋律片段，再为其注入生气，使之互相发生有机的关

联，随后连续的乐段之间渐次发展，有如生命的展开一般。这样的作曲方式在所有以交响曲式创作的作品中是最为出众的。



沙皇尼古拉二世

他说得没错，但这同样是对西贝柳斯音乐弊大于利的溢美之辞。格雷未能考虑到，大约在40年前就有其他音乐家以类似的作曲方式创作，其中最值得注意的便是鲍罗廷（Alexander Borodin）。不可否认，有一点格雷说得不错，他的确触及西贝柳斯后来交响曲风格的一个特色——从很小的数个主题核心开始，加以组合，从而建立起结构的整合发展。这种做法与当时的交响曲作曲惯例——以一段大规模的

明显旋律开场，任意加入一些副主题，美其名为“交响曲”——形成了鲜明的对比。就此而言，无论柴可夫斯基的风格对西贝柳斯影响有多大，后者的交响曲作曲基本原理不只是纯粹和柴可夫斯基不同而已，更是一种主动的对立。柴可夫斯基交响曲的曲式安排相当任意，在最后一首《悲怆》(Pathétique)交响曲中才有所改变。他在提到自己的第四交响曲时就承认“继起的各乐段之间结构松散，接缝处明显可见”。同样的情况就不会在西贝柳斯的交响曲作品中出现。倒是鲍罗廷的影响不容忽视或低估。他是一位化学家，和许多俄国人一样都是业余作曲家，因此，也许他通过化学而对自然中的有机结构有深入的了解，进而发展出一种特殊的见解，并转化为音乐的形式，而西贝柳斯接下这份工作，进而加以精练。

讨论西贝柳斯创作交响曲和交响诗的理念，只有先岔题对此稍作技术性的说明，才能对他的作品有适切的了解。第二交响曲的慢板乐章和谐谑曲是其超越第一交响曲的证明。在谐谑曲的三声中段(trio)，双簧管吹出著名的同音反复主题，这是西贝柳斯音乐非常有名的一个特色。同音反复的动机经常会在他的作品中出现，但形式各有不同，例如《芬兰颂》中的信号曲动机。只不过批评西贝柳斯的乐评家，包括维吉尔·汤姆森，其攻击焦点主要还是终乐章。终乐章和第三乐章之间并没有停顿，(这令人想起在贝多芬第五交响曲中也有类似之处，虽然西贝柳斯和贝多芬对两个乐章间的过渡处理方式各有不同。)一开始是一段宽广的旋律开展，而后发展至十分乐

观、情绪高昂的结尾。面对现实世界中的普遍萧条与两次世界大战的强烈伤害，乐曲中如此乐天的结尾似乎完全无法令人信服。这种论点的产生有一部分是出于对西贝柳斯作曲的动机有误解。长久以来，人们认为，借助这个快速进行的终乐章（不应因其快速进行而轻易忽略），西贝柳斯再次表现出了民族荣光，更进一步宣示芬兰对完全独立的渴望。此一论点从某一层面来说可能是对的。弦乐与铜管乐器以排山倒海之势横扫而过，终乐章似乎充满自信地展现出自得的豪气。但实际上完全不是这么一回事。它既非信心，也非豪气。随后的研究有更多发现，修正了上述论点。后来研究西贝柳斯的评论者塔瓦斯杰那（Erik Tawastsjerna）指出，曾有一时连芬兰国内的支持者——包括卡扬努斯——都认为西贝柳斯的音乐中明显带有民族主义的壮观气势，使得音乐宣扬了抗议心声，塔氏大大摒斥了这种说法；此外他还证实有一段木管乐器的主题，和西贝柳斯在其姨子艾莉（Elli）自杀后的情绪反应有直接关联。所以那种毫无根据的说法应该可以平息了，事实上，那套民族主义的说法和"反动"时期中那些愚昧的无端批评，也早已消失了。

第二交响曲使西贝柳斯大获成功，为早期的表演带来满座的观众，成为他最受喜爱的作品之一，当然也是最常被演奏的交响曲。外人轻易地把这首作品和民族主义扯上关系自是无知，乐观立场有时也过于鲜明，和第一次世界大战后的真实景况格格不入。话虽如此，第二交响曲的确触动了芬兰人的心弦，而在面对当时的世局——



阿维德·雅涅菲特，西贝柳斯的舅子，也是《库奥莱玛》一剧的作者，西贝柳斯为此剧谱写配乐，其中一段后来被改编成《悲伤圆舞曲》

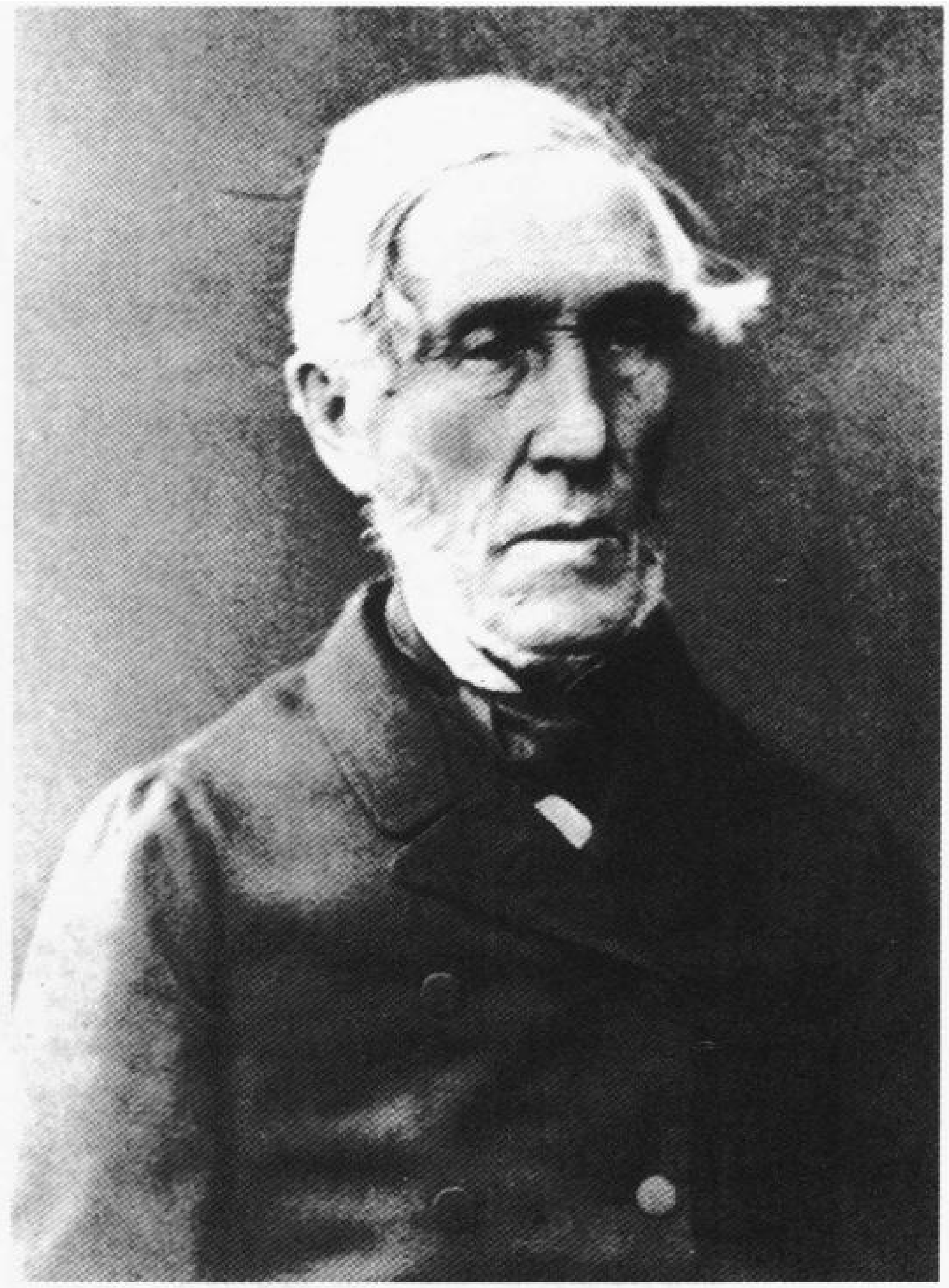
灾祸举目可见,人心走向讥讽或悲观的境地,不管是真实的或是受到刺激的,也不管是有理可循的或仅是环境教养而成的——第二交响曲确实令人耳目一新。

完成第二交响曲的第二年,(有一次,当卡扬努斯在排练第二交响曲时,只有两名小号手出席,还有一位患了感冒。西贝柳斯打断卡扬努斯的排练,突然离开。“我只听得到那把没有出席的小号”,他解释道:“我受不了了。”)西贝柳斯犯下一生中最大的一个错误,总之是个错得可以的判断,后来他一直都为此事感到后悔。1903年,他为他的舅子阿维德所作的剧本《库奥莱玛》(Kuolema)谱写戏剧配乐,其中包括改编后被称为《悲伤圆舞曲》(Valse triste)的作品。西贝柳斯以微不足道的金额把《悲伤圆舞曲》卖断给一位当地的出版商,可是后来它经过重新编排或改编给各种乐器演奏而风行全世界,他因此丧失了一笔极为可观的版税。他手头没有多余的钱,又总是过着奢侈的生活,《悲伤圆舞曲》可以改变一切,更可以为他带来今后他最需要的金钱,但是他搞砸了,为此他亦惋惜不已。尽管西贝柳斯必然不是第一个也不会是最后一个将畅销作品如此拱手让人的作曲家,可是这个事实并不能弥补他的错误。

20世纪将临之际,芬兰受到俄国的极度压迫。自从1881年沙皇亚历山大二世遭暗杀以来,局势继续恶化。1808年俄国在拿破仑的鼓动下,侵略并击溃“瑞典的芬兰”体制,紧接在《哈米那条约》(Treaty of Hamina〔Fredrikshamn〕)结束了瑞典对芬兰大约600年的统治之

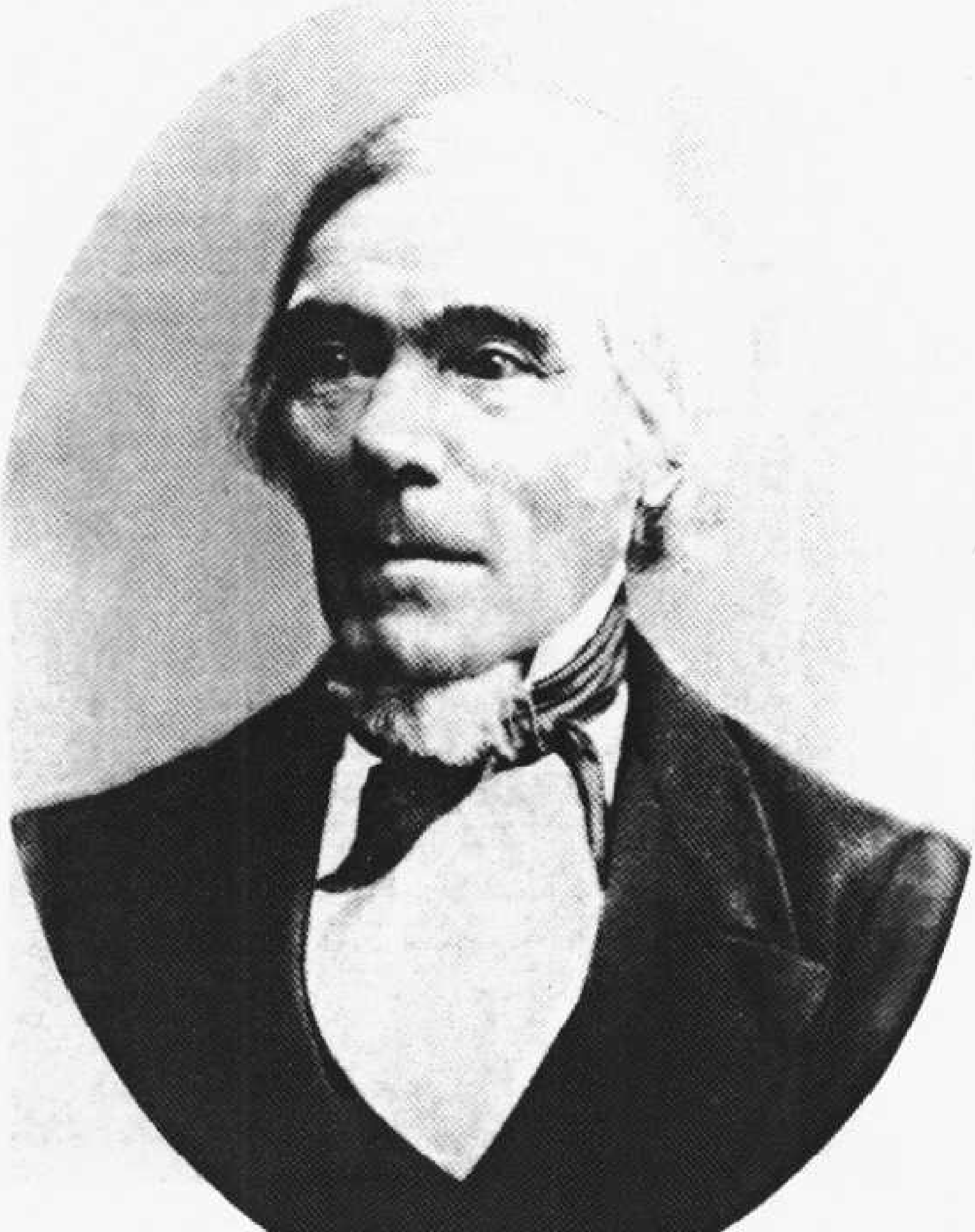
后，亚历山大一世在1809年将芬兰建立为一个实际上自治的大公国（Grand Duchy）。对于俄国的统治，芬兰国内赞成和反对的声音都有。亚历山大二世是历来最温和、最富同情心的君主，至今仍受芬兰人敬重。在他被暗杀之后，来自俄国的侵逼更显强大，却同时助长了芬兰的民族主义。亚历山大二世的继位者亚历山大三世和他的丹麦盟邦，致力于维持芬兰的自治，他们的力量主要是投注在对抗俄国官僚作风的盛行。不过沙皇尼古拉二世于1894年继位后，充满限制和压迫的年代再度来临，在总督鲍布里可夫（Bobrikov）的统治下臻至巅峰。就算在较为开明的亚历山大政权时期，芬兰民族主义也已成熟，开始蓬勃发展，活动的中心是土尔库大学（University of Turku），其支持者统称为“芬族人”（Fennomen），其中有位学生领袖斯聂曼（Johann Vilhelm Snellman），要求官方承认芬兰文在教育和各项事务上的合法性，他在此事上表现得十分积极。

芬兰夹在瑞典和俄国之间，积极争取完全的独立，所以一直处在风雨飘摇之中。瑞典语和芬兰语从当时到现在都是芬兰共同使用的语言，不过大多数热情的爱国者强烈而且积极支持复兴，而芬兰语在很多地区长久以来被认为是农民阶级的语言，瑞典语则为受过教育的阶级所偏好，西贝柳斯自己就是出身在说瑞典语的家庭。斯聂曼所说的一句话后来成了芬兰爱国民族主义的口号，他如此宣称：“我们不再是瑞典人，也不能变成俄国人。我们只做芬兰人。”



J. V. 斯聂曼，他是芬兰民族运动的领导者之一

凡此种种都滋养着西贝柳斯内心的爱国情操和对芬兰民族的热爱，鼓舞他在音乐中直接表达这些感受。在



隆洛，他专门收集芬兰民间故事，后来编成《卡莱瓦拉》一书

19 世纪末几年和 20 世纪的最初几年期间，他的感受更是异常深刻，就在这几年间，西贝柳斯的心智和创造力皆达成熟之境。因此，西贝柳斯因为具有自觉的努力和天赋，成为新兴独立的芬兰的音乐代言人，也就不足为奇了。

《卡莱瓦拉》是一部极为丰富的作品，内容是世代口耳相传的民间传说故事，是隆洛(Elias Lönnrot)主要在卡累利亚地区收集得来，结集成册后于 1835 年出版。自西贝柳斯最早期以来，《卡莱瓦拉》就是他诸多灵感的源泉。隆洛保留了卡累利亚地区的故事，采用八音步诗行风格(有的让人想起美国诗人朗费罗〔Longfellow〕)。西贝柳斯很幸运，虽然他出身于说瑞典语的家庭，但他在学校



1939 ~ 1940 年间冒着严寒抵抗俄军入侵的芬兰士兵

学了芬兰语，使他有能力阅读《卡莱瓦拉》。西贝柳斯潜心研究《卡莱瓦拉》，从中汲取灵感，恰可与马勒一直以《青年的魔角》(Des Knaben Wunderhorn)为灵感来源相提并论，只是两人的前提不同，马勒的灵感基本上并非来自民族主义。

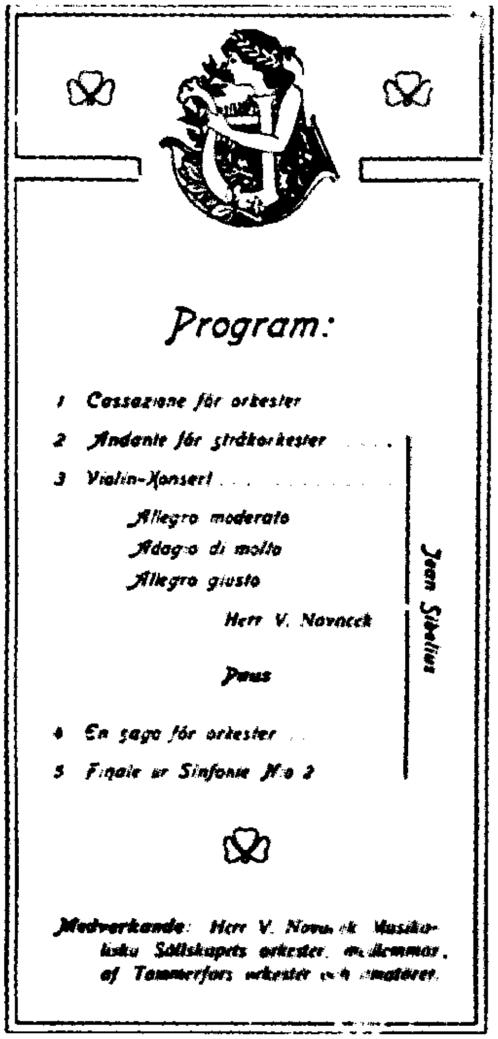
俄国对芬兰的压迫，要到1917年俄国革命后沙皇体制崩溃才告结束，其间的例外只有1905年俄国发生叛乱，造成一段短暂的真空时期而已。1917年全面的革命为芬兰带来长久以来殷切期待的机会，一个宣告完全独立的机会，芬兰人毫不迟疑地把握住这次机会。芬兰共和国于1917年12月6日正式宣布成立，获得大多数欧洲国家的承认，俄国是第一个承认芬兰的国家，可是芬兰的苦难并未因此结束，内战旋即爆发，交战双方一为支持俄国及其革命运动的“红卫军”(Red Guards)，另一方则是“白卫军”(White Guards)，后者选择完全的独立与芬兰固有的风俗习惯。白卫军在曼勒汉姆(Mannerheim)将军领导下，借助德国的军事援助。白卫军赢得胜利之后，芬兰共和国在纷扰不安的20、30年代进一步发展，试图稳定国势，然而斯大林在1939年挥军入侵芬兰，于是与俄国又起战端。芬兰在第二次世界大战最初几个月里的英勇抵抗，赢得了文明世界的钦佩与赞赏。

3

家乡与海外

由于西贝柳斯十分长寿，而且就他的习惯而言，特别在晚年时，他几乎只待在自己的国家，甚或可以说只在这个国家的某个地方，因此流传着这样一种说法，说西贝柳斯只待在家里作曲，很少做其他的事。这种说法有点道理，但也只是有点道理而已。就我们所知，西贝柳斯年轻时游遍欧洲，到各地游览、拜访和学习，在生活和艺术中摸索出自己的方向。不过，流浪漫游的天性并没有随着年少时光逝去，这种天性继续伴随着西贝柳斯走入成年，此外，虽然他希望在60岁以后，世人皆会来到他北方的堡垒中——这事人们都很乐意去做，因为对那些受到欢迎的访客来说，西贝柳斯是个很棒的主人，很能娱乐他的客人——而不是他自己走出堡垒，拥抱人群。若说他是个固执不动的人，那也绝不正确，至少在他音乐生涯活跃之时，他就不是这样的一个人。

就他个人和事业两方面来看，第二交响曲的成功都



Program:

1 Cassazione för orkester
2 Andante för stråkorkester
3 Violin-Konsert
Allegro moderato
Adagio di molto
Allegro giusto
Herr V. Novacek
Paus
4 En saga för orkester
5 Finale ur Sinfonie N:o 2

Jean Sibelius

Medverkande: Herr V. Novacek Musikaliska Sällskapets orkester, medlemmar af Tammerfors orkester och amatörer.

1904年4月于土尔库举行的音乐会的节目单，由诺瓦切克担任小提琴手，曲目包括小提琴协奏曲、《传奇》与第二交响曲的终乐章

是一个转折点。自此之后，西贝柳斯音乐中精简的特色愈来愈突出，也是他持久不坠的声名的奠基之所在。他仍然是坚贞的爱国主义分子，但爱国情操已不如以往那样强烈地影响他的音乐，而是变得比较细腻，而且和音乐一样采用暗示而非露骨的表达手法。西贝柳斯已摆脱前两首交响曲和同时期作品中的浪漫派民族主义（或称民族浪漫主义），取而代之的是日渐浮现的20世纪潮流，以及随着欧洲其他地方音乐的发展逐渐形成的一种艺术上的境界。

但这一进展并非立刻来临，不是在“一夕之间”发生的。西贝柳斯的下一部重要作品是小提琴协奏曲，它是1903年在友人布梅斯特(Willy Burmester)的影响下创作的，西贝柳斯心中无疑仍存有他早年希望成为国际小提琴大师的热望。这首协奏曲对小提琴演奏技巧的要求，流露出深切的了解和高度

的兴趣（也许还有一丝怀旧的意味），而且证据随处可见。这首作品也是极受欢迎、最常被演奏的小提琴协奏曲之一。帕格尼尼（Paganini）确立了19世纪大师传统中"炫技"作品的典范，之后有维厄唐（Vieuxtemps）和维尼雅夫斯基（Wieniawski）承继此传统，西贝柳斯的协奏曲确实不属于此过时的传统的"炫技"之作，在华丽的演奏和偶尔的恣纵背后，有其坚实的核心与心智所显示出的强韧，人们相信，这些特质皆是发自西贝柳斯的思绪谱写而成的。

然而这首协奏曲的完成，最初并没有完全按照计划而行。西贝柳斯本来承诺由布梅斯特首演，但是他不能按时交出作品，而且又一如往常地因为手头拮据，认为新作品可以使他脱离这种窘况，于是经布梅斯特同意（他是否情愿如此则不得而知），在赫尔辛基将首演献给诺瓦切克（Viktor Novácek），只不过这种投机的做法没能奏效，诺瓦切克不是什么大人物，也没什么艺术眼光足以担负此一重任，况且这首作品也不讨喜。西贝柳斯在首演后立刻将之收回修订，其原因可能是创作过程及发表都太过仓促，或者是他的确正面临个人艺术发展上的摸索阶段，这仅是猜测，也很有可能两者皆是原因。不管怎样，西贝柳斯终其一生都有一种习惯：收回原作，加以修改，而且通常修改的幅度，不是面目全非，就是重作一曲。这首小提琴协奏曲是个很好的例子。第五交响曲更能说明西贝柳斯的这个习惯。除此之外，西贝柳斯和贝多芬一样，不止一次地先是对某个人或组织承诺作品的首演，后



里夏德·施特劳斯。1905年他在柏林指挥改编过的西贝柳斯的小提琴协奏曲，当时的独奏者为哈里尔



莫里斯·梅特林克,《佩莱阿斯与梅丽桑德》一剧的作者

来又改变主意，让别人来首演。两位作曲家的这种做法不见得是、也不可能是故意欺诈，这也许是他们无可奈何的权宜之计；或者更该这么说，在一个竞争激烈的世界里，艺术家为求自保，有时也只好违背自己的创作精神，屈服于现实的经济考虑。

无论如何，西贝柳斯大幅度修改这首小提琴协奏曲，又拖了一段时间，才以现今流行的版本首演。首演于1905年10月在柏林举行，哈里尔（Karl Halir）担任小提琴独奏，里夏德·施特劳斯指挥。演出在当时很成功，此后也一直受人欢迎。

在20世纪的最初几年里，西贝柳斯忙碌而且多产。除了小提琴协奏曲，他还写了很流行的C大调弦乐浪漫曲，以及几首歌曲和钢琴曲（包括他最受欢迎的钢琴作品《基丽琪》——上承19世纪90年代中期所作的《传奇曲四首》交响诗），还有一首间奏舞曲《牧神与山林女神》（Pan and Echo，1906）和一些小型作品。但就手边工作的角度来看，这时期他心力投注最多的作品是1904年到1907年所作的第三交响曲。

在私生活方面，和他的创作一样，西贝柳斯也有重要的转变。由于他不改挥霍的习性，虽然有政府提供的年金，他仍是负债累累。然而，他不但无视于此，而且相信一条常听到的道理："处理债务的最好方法就是花钱替自己开条路出来。"于是西贝柳斯在1904年买下位于赫尔辛基北方30公里的一块土地，建了一座宅第（也有可能是继续完成盖了一半的房子），这座宅第以妻子的名字命

名为“艾诺拉”(Ainola)。此后，他和家人就一直住在那里。“艾诺拉”十分适合西贝柳斯居住,它地处芬兰乡间,但与赫尔辛基相隔不远,他能够很方便地(也经常以各种理由)到这座首都大城,有时是公事,有时是娱乐,但通常是两者都有。他选择居住的这个地方——耶尔文佩埃镇——已经和西贝柳斯的名字与声望永远结合在一起，就如同他和芬兰的关系一样。两次世界大战时西贝柳斯都在此避难，耶尔文佩埃在两次大战之间则是他的友人与世界各地的仰慕者的朝圣之地。耶尔文佩埃事实上已成为耶安·西贝柳斯的同义词。

也许他已经扎实地建立起家产，也拥有一幢他所珍爱的宅第,可是他却没有马上待在家里努力工作,他依旧从事一些习以为常的活动，并四处游历。1905 年 1 月他到柏林,在好友布梭尼的新作发表会上指挥第二交响曲,这是第二交响曲在德国的首次演出。此后，他想进行首次赴英国旅行的计划。他在前一年年底接到邀请，并已安排好行程，但从柏林返国后，他受人委托为梅特林克(Maurice Maeter linck)所作的《佩莱阿斯与梅丽桑德》(Pelléas et Mélisande)谱写配乐，此剧由克里本贝格(Bertel Cripenberg)译成瑞典文,将在赫尔辛基的瑞典剧院演出。虽然他很想尽早赴英,还是为此延后了行程。为《佩莱阿斯与梅丽桑德》谱写的配乐使西贝柳斯声名更盛，其中一段名为《在城门边》(At the Castel Gate)的音乐,就像《悲伤圆舞曲》、《芬兰颂》和《卡累利亚》组曲等几首作品一样,传播了西贝柳斯的名声。

在西贝柳斯的祖国芬兰以外的地方，他的名气与音乐愈来愈为人所知，在德国也有极佳的进展。在意大利的米兰，托斯卡尼尼的演奏会上也演奏了西贝柳斯的音乐。在英国,他的名字挂在不少音乐家的嘴边,西贝柳斯的作品吸引着他们的注意力。因此，造访英国也就顺理成章,他有很好的理由相信自己在英国拥有具有影响力的支持者。

这点可没有令他失望。1905 年 12 月，西贝柳斯抵达利物浦,在那里他在管弦乐协会（Orchestral Society）的仕女音乐会上指挥演奏第一交响曲和其他作品。接下来他去了伦敦,并立刻与英国最重要的音乐家会面，



SVENSKA TEATERN.

Fredagen den 17:de Mars 1905

kl. 7,30 e. m.

(Gästuppträdande af fru Gabrielle Tavaststjerna).

För första gången.

Pelléas och Mélisande

Skådespel i fem akter afdelade i 13 tablåer af Maurice Maeterlinck. Öfversättning af Bertel Gripenberg. Musiken af Jean Sibelius under medverkan af Filharmoniska sällskapets orkester. Dekorationerna af P. Knudsen.

Personerna:

Arkel, konung af Allemonde	Herr Malmström
Geneviève, Pelléas och Golauds moder	Fru Brander
Pelléas, Arkels söner	Herr Wingård
Golaud, Arkels söner	„ Tallroth
Mélisande	Fru Tavaststjerna
Lille Yniold, Golauds son i ett tidigare gifte	Aktrisen Stavenow
En läkare	Herr Ahlb[illegible]
Portvaktaren	Herr Lindh

Tjänarinnor, m. fl.

Akt I: Vid slottsporten / I skogen / Ett gemak i slottet / Utanför slottet (Vid hafvet)

Paus.

Akt II: En källa i parken / Ett gemak i slottet / En sal i slottet

Paus.

Akt III: Ett torn i slottet / Slottets underjordiska grottor / Ett torn i slottet

Akt IV: En sal i slottet / En källa i parken

Akt V: En sal i slottet

Börjas kl. 7,30 och slutas omkring kl. 10,[illegible] e. m.

西贝柳斯谱写配乐的《佩莱阿斯与梅丽桑德》首演的节目单,该剧于 1905 年 3 月 17 日在瑞典剧院举行



亨利·伍德爵士，他是英国最早支持西贝柳斯音乐的音乐家之一

其中包括亨利·伍德（Henry Wood）。伍德在1901年12月的逍遥音乐会上推出《克里斯蒂安二世》的配乐，这也是西贝柳斯作品第一次登陆英国。1903年，伍德又为英国听众介绍第一交响曲，在西贝柳斯首度访英之前，伍德俨然已是英国国内诠释西贝柳斯音乐的重要人物，不过他并没有独领风骚，班托克爵士（Sir Granville Bantock）在1905年也指挥这首第一交响曲，同年，李希特（Hans Richter）在哈勒（Hallé）音乐会指挥了第二交响曲的英国首演。

亨利·伍德对西贝柳斯音乐的兴趣因一位知名的音



罗莎·纽马施

乐学者罗莎·纽马施（Rosa Newmarch）而起，纽马施在1897年到俄国，在圣彼得堡的帝国图书馆（Imperial Public Library）跟随史塔索夫（Vladimir Stassov）学习，并认识了许多重要的俄国音乐家。纽马施不但对俄国与捷克的音乐学有专精，并大力宣传，还出版过有关两国音乐的著作。她还写了两本以西贝柳斯为主题的书，她与西贝柳斯之间的友谊深长。皇后音乐厅的节目单出自她的笔下者不知有多少。纽马施对于在英国和其他地方推广西贝柳斯的音乐不遗余力。伍德通过演奏表现出对西贝柳斯的音乐的支持，的确使得英国听众和音乐爱好者注意到这股新鲜的声音。《音乐时报》（The Musical Times）在1906年时就曾记录道：

> 两部作品（《传奇》交响诗和《芬兰颂》）的成功演出，几乎令所有人都极欲对西贝柳斯的作品有更进一步的认识。作品的敏锐感受性和清新感将使它们大放光彩。

英国与西贝柳斯自一开始就发展出绝佳的关系，而这令人愉快的关系在西贝柳斯的一生中一直持续着。虽然“反动”开始时，特别是在西贝柳斯过世时，较为前卫、追随潮流的英国乐评家加入美国乐评家的行列，他们似乎都想看看自己能破坏西贝柳斯的好名声到什么样的程度。不过英国民众都是他最忠实的支持者。在芬兰政府率先赞助前两首交响曲的录音之后，英国仰慕者提供了最有力的支持，借助录音推广他的音乐，尤其是已故的雷



欧林·唐斯，他是支持西贝柳斯最有力的美国乐评家之一

格(Walter Legge)为"大师之声"(His Master's Voice,简称HMV)推动成立西贝柳斯学会(Sibelius Society)。英国顶尖的指挥家，除了伍德之外，比彻姆爵士、(Sir Thomas Beecham，他曾追述道：在我一生中，只要我在录制留声机唱片和聆听测试效果,我都会把音量调到最大声,周围的人都会不高兴。但显然我一定得这么做，每一个音符我都要听清楚，虽然这么强的效果会让一般人的耳朵觉得很不舒服,不过以工作的角度而言,音乐调到最大声十分管用,我不是为了自娱才录制留声机唱片,而是要在公开市场上销售,我的职责就是检查自己的成果,将管弦乐团、歌手与合唱的声音尽可能清晰地呈现出来。所以,去年见到西贝柳斯让我很开心，他热切地抓住我为他录制好的唱片,他把唱片放到留声机上,打开电源,声音比我放唱片时还要大上一倍,他的大客厅里有 12 到 15 个人,大约三分钟后,我觉得身边好像空荡荡的,环顾四周,我发现所有的人都到院子里去了，在那儿还有人用手捂着耳朵,西贝柳斯却走近留声机,想把音乐放得再大一些。我说:"你和我对这种事所见略同。"他回答说:"没错。我要听到一切，短到十六分音符我都要听到。")萨金特爵士(sir Malcolm Sargent)、巴毕罗里爵士(Sir John Barbirolli)与后来的柯林斯(Anthony Collins),都是西贝柳斯音乐极佳的诠释者。当然有些英国乐评家,例如格雷、兰伯特(Constant Lambert)、纽曼(Ernest Newman)不但认为西贝柳斯是当代首屈一指的音乐家之一，还暗指他足可与历来的音乐巨匠并列。具有讽刺意味的是，就是这些乐



古斯塔夫·马勒，1907 年他在赫尔辛基与西贝柳斯的会晤与对话流行于乐界

评人，特别是格雷、兰伯特以及美国的欧林·唐斯（Olin Downes），对西贝柳斯发出很多人认为是言过其实的赞美，才助长了“反动”风潮中目光短浅的势力。从某方面来说，也是因为这些溢美之辞，才使得“反动”风潮变得无可避免。

西贝柳斯的音乐在英国受到热烈欢迎，他本人受欢迎的程度也不下于此，英国大众充分展现出其殷勤好客的特质。西贝柳斯访问英国时住在班托克家中，主人非常慷慨大方，大半是因为这个原因，西贝柳斯提到他的首次英国之行时说：“我不知道英国的钱币是什么样子。”

西贝柳斯在英国时，曾承诺在 1907 年 3 月班托克指挥的皇家爱乐协会的音乐会上首演还未完成的第三交响曲，然而一如他一贯的作曲习惯（就和创作小提琴协奏曲一样），第三交响曲未能如期完成，伦敦首演被迫延后一年。后来首演改在赫尔辛基举行，由西贝柳斯亲自指挥，并题献给班托克，这当然是要感谢班托克个人对他的温暖友谊，同时也要感谢英国民众对他本人及其音乐的欢迎。

第三交响曲有时又称为《英国》交响曲，但这并不是个广为接受的别称。被称为《英国》交响曲的一个原因是来自题献词的内容，作品大体上与英国亦有所关联。另外一个原因则是这首作品的特色，其中有若干乐段被人比拟为英国雾气弥漫的堤岸。上述的推测似乎有充分理由，但西贝柳斯是否真的有意达成如此效果则有待商榷。西贝柳斯对于自然界诸般现象的感受力极为敏锐，

他以音乐重现自然现象的能力也令人印象深刻，因此他很有可能是有意呈现这种效果的。

在赫尔辛基的首演结束后不久，西贝柳斯带着第三交响曲来到圣彼得堡，当地听众对这首作品的反应倒是耐人寻味，不过还算客气。有些评论家认为第三交响曲是“带有门德尔松风格的一首曲子，有许多忧愁的旋律，即使是我们听了也感到难过”。与门德尔松有关这点很有意思，因为西贝柳斯曾说过，他认为莫扎特和门德尔松是无人能及的管弦乐大师；而前面提及“忧愁的旋律”，也令人想起西贝柳斯的早期作品与俄国音乐间的相似之处，最为显著的是柴可夫斯基。

但从更深一层来看，第三交响曲的重要性并不在于其忧愁的旋律，也不是雾气弥漫的英国堤岸的暗喻，而是在于音乐本身的结构。1907 年 9 月，马勒造访赫尔辛基，西贝柳斯与他有一次著名的会面，就在那次会面之后，西贝柳斯追述道：

我们后来讨论到了交响曲。我说，交响曲吸引我的是其风格，是其形式的严谨，以及使得所有动机产生内在联结的作曲逻辑。

马勒反驳说：

不对，不是这样，交响曲必须像这世界，必须无所不包。

在西贝柳斯对交响曲曲式及风格的琢磨过程中，第三交响曲代表了新的进展。在前两首交响曲中，西贝柳斯已表现出他风格独具的交响曲创作思考，但谱写第三交响曲时，他使得结构更加紧凑，加强了动机之间的联系，也大致上做到了他曾向马勒说过的话，在这三方面，他都踏出了重要的一步。第三交响曲常被认为是西贝柳斯所有交响曲中最为“古典”的一首，就其直率与单纯而言，即便与海顿、莫扎特以及其他古典交响曲作曲家的作品相比较，也毫不逊色。如果不对第三交响曲或所谓的“古典”交响曲过于穷究的话，前面的说法的确有其道理，而且还跟西贝柳斯后来说的话相互呼应：

我活得愈久，就愈觉得古典主义是未来时势所趋。

这段话的确引来一堆疑问。“古典主义”、“浪漫主义”这些名词和五花八门的各种政治口号一样，人们成天挂在嘴边，争着说“不管如何如何”，例如亨利·伍德出现在任何场合都会卖弄这些名词，但多半是为了娱乐他的管弦乐团成员(通常不怀恶意)。这些名词与字眼的功能多少只是表达说者自己想要传达的意念。或许不能说西贝柳斯提到的这些名词没什么意义，但平心而论，惟有通过对西贝柳斯音乐创作的欣赏和理解，我们才能正确掌握他想要传达的意念，而第三交响曲正是首度精确呈现他创作意念的作品。

第三交响曲的结构之所以值得注意，是因为交响曲

曲式经过西贝柳斯的修改而变得较短，而整首交响曲三个乐章的后两个乐章各有双重功能。第二乐章是行板/谐谑曲，第三乐章则是谐谑曲/终曲。贝多芬在他的部分作品中也曾有过类似的尝试，但这对西贝柳斯来说却是形成他未来交响曲特色的开端，到第七交响曲时发展成单一乐章形式。在此并不适合做深入的作曲技巧分析。话虽如此，我们还是要经常参考音乐中的技术层面，才能了解西贝柳斯的生活和他的作品。作曲技巧是西贝柳斯创意的具体呈现，比起大多数作曲家还要来得重要。

西贝柳斯为了谱写第三交响曲殚精竭虑，这一点很明显地可以从完成作品所耗费的时间看出。早在 1904 年 9 月，他在一封写给友人的信中就记述道：

(我)已经开始谱写一首新的交响曲。

第三交响曲到了 1908 年 2 月才进入演出准备流程，但是这并不是这段时间西贝柳斯创作的惟一作品。他打算写一首名为《隆诺塔尔》的管弦乐曲，不过没有完成，后来用同一个名称创作了一首配有歌词的交响诗，原本的计划则拿来创作一首他十分著名的交响诗(事实上他自己认为这是一首“交响幻想曲”)——《波希奥拉的女儿》。西贝柳斯明确区分了交响曲和交响诗，在 20 世纪 30 年代西贝柳斯与雷格的一次谈话中，他约略描述了他对两种曲式——交响曲和交响诗——的看法，西贝柳斯说得很有道理：



东恩,西贝柳斯的传记作者

……贝多芬之后，所有名为交响曲的作品，除了勃拉姆斯的交响曲之外，其实都是交响诗。作曲者通常会明确说出他们的内容布局，至少也会大略表明；至于其他作曲者的作品，则显然都有他们自己想要阐发的故事，或是某些事物的各个方面,再不然就是一组意象。我不认为那些作品是交响曲，我的交响曲不论构思或是表现都仅取决于音乐，而没有文学上的考虑。我可不是个文学音乐家。当然,的确曾有一些意象从我心中油然萌生，和正在谱写的乐章互相联结,但是交响曲创作的发源和孕育却是完全音乐性的,在我创作交响诗的时候，这又是另外一回事了……交响诗的灵感来自属于我们民族的诗篇，但我不会自以为这些

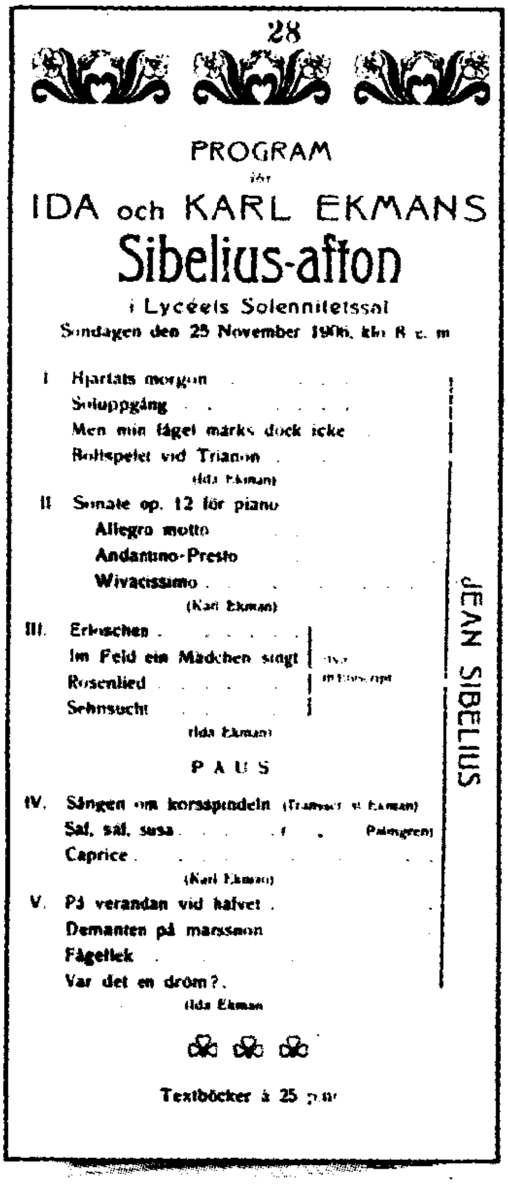
交响诗也是交响曲。

这段话里当然包含了更多不可靠的论点，更多连前提都未经证实的论点。就西贝柳斯本人来说，交响曲创作的“发源和孕育”主要是音乐性的，而且也不得不如此；交响诗的创作反而是因为意识深深地自觉到“属于我们民族的诗篇”(至少有此一端)的精神。贝多芬也说过，他作曲时会看到某种“景象”(德文称为Bild，这个字没有贴切的英文可表示)。诠释西贝柳斯音乐的管弦乐团，其演奏也使我们明白，他的音乐来自北方,取材自北地风光。西贝柳斯的交响曲,至少前两首之后的交响曲,就算以传统浪漫主义的观点来说,也并非是带有“民族”乐风的作品，或者也不符合他对绝大部分



普洛柯佩,他是《伯沙撒王的盛宴》的作者

19世纪“交响曲”的评价(他认为这些“交响曲”实际上都是交响诗)，但西贝柳斯自己的交响曲仍然充满属于芬兰的思想、景色和音乐肌理。西贝柳斯音乐中典型的“芬兰特质”，或许在他与友人东恩（Bengt de Törno）的某次谈话中所说的一句话里最是表露无遗，东恩曾为西贝柳斯立传，他翔实地记下当时的情景：


28

PROGRAM

IDA och KARL EKMANS

Sibelius-afton

i Lycéets Solennitetssal

Söndagen den 25 November 1906, klo 8 e. m

JEAN SIBELIUS

I Hjartats morgon

Soluppgång

Men min fågel märks dock icke

Bollspelet vid Trianon

(Ida Ekman)

II Sonate op. 12 för piano

Allegro molto

Andantino-Presto

Wivacissimo

(Karl Ekman)

III. Erloschen

Im Feld ein Mädchen singt

Rosenlied

Sehnsucht

(Ida Ekman)

P A U S

IV. Sången om korsspindeln

Saf, saf, susa (Palmgren)

Caprice

(Karl Ekman)

V. På verandan vid havet

Demanten på marssnön

Fågellek

Var det en dröm?

(Ida Ekman)

Textböcker à 25 p:ni

1906年11月25日在赫尔辛基举行的“西贝柳斯之夜”的节目单，会上有新作发表

有一天我提到，当我横渡波罗的海回到芬兰时，总有一种印象紧攫着我，它是那些在旅游中最早出现，令我觉得就要到家的淡红色花岗岩礁石，微微浮露在暗淡蓝色的海面上，孤岛群带着坚实古老的美感，有数以百计的白色海鸥栖息其上。最后我说，在好多个世纪以前，这片海域是维京人的发源地。“你说得没错”，西贝柳斯急切地答应着我的话，他的眼睛发亮，“还有，当我们见到这些花岗岩礁石，就会明

白,为什么我们可以如此利用管弦乐团表现乐曲。"

这就是西贝柳斯音乐中的"民族主义"真相,它就在那些"花岗岩礁石"之中,而这个道理,在他的交响诗和交响曲创作当中都同样真切。

《波希奥拉的女儿》和《传奇曲四首》交响诗的灵感来源都是《卡莱瓦拉》,《波希奥拉的女儿》的开头是一段取自这部史诗的诗行,以下是原文的字面翻译:

魔术师维纳莫宁(Väinämöinen)在返乡途中,遇见了来自北国波希奥拉的一位少女,她坐在一道彩虹上。她的美貌使得维纳莫宁为之倾倒,他恳求那少女下来,跟他一起走。她答应了,但条件是必须为她表演各式魔术戏法,最后一样是要维纳莫宁把她的碎裂的纺锤变成一只船,但他做不到,只有绝望地放弃。所以路希(Louhi)的女儿仍然留在彩虹上,维纳莫宁则跳上他的雪车,继续回家的旅程。

这是西贝柳斯所有交响诗中最具描述性的一首。交响诗中神话传说的成分无庸置疑,尤其是牵涉到魔法的部分,维纳莫宁这位年事已高的魔法师是《卡莱瓦拉》中很重要的一名主角;他的失败,或者说他的法力的失效,令他非常难过。这不只是因为他失去了一个极为爱慕的对象,这次失败同时也暴露了他的弱点,不过他并未就此悲痛绝望而自弃,而是重新踏上归途,并且明白"甜美歌

声的回忆带来希望，也消弭苦痛”。

《波希奥拉的女儿》于1906年发表，同年西贝柳斯还为普洛柯佩（Hjalmar Procopé）的剧本《伯沙撒王的盛宴》（Belshazzar's Feast）谱写配乐。这部充满东方风情的配乐显示出西贝柳斯营造不寻常的气氛及异国情调的天赋，虽然音乐中“异国情调”不是刻意营造的，东方风情也有所保留，但都不能抹杀这些特色。西贝柳斯对于创作此曲，以及参与友人这一部有关巴比伦宫廷趣闻轶事的戏剧，显然是乐在其中。

两年之后西贝柳斯又创作了更多的配乐，这次要配乐的剧本是将在瑞典剧院上演、由斯特林堡（August Strindberg）写的《白天鹅》（Swanwhite）。这部作品更接近西贝柳斯戏剧配乐的典型。尽管音乐的气质多变，但大部分人都听得出是这位作曲家的典型作品。

这段时期西贝柳斯发表了很多作品，但第三交响曲还是他心之所系。第三交响曲未受欢迎，令他有点失望。后来他经常提及第三交响曲是“我钟爱却是最不幸的孩子”。第三交响曲和第六交响曲的确是他最少演出、最不受重视的两首交响曲。第三交响曲一开始得到的反应令他难过，其后人们习惯于遗忘它，使西贝柳斯更加失望。

从某方面来说，将第三交响曲视为“转型之作”并不失偏颇，由前两首交响曲的丰富多样，过渡至第四交响曲的精简浓缩，第三交响曲的转型特征相当显著。这首作品也许是西贝柳斯七首交响曲中最为“古典”的作品，但仍保有纯粹、绝对的西贝柳斯风格。作品表面上的“单



斯特林堡。西贝柳斯于 1908 年为他的《白天鹅》一剧谱写配乐。西贝柳斯原本写了 14 首，后来挑出 7 首作为此剧配乐的组曲

纯”容易引起误解，其结构与其想要表达的情绪，其实远比乍听之下要来得复杂得多。指挥此曲要做到令人满意的地步也是件极其困难的事。开始的几小节有许多陷阱，指挥很容易中圈套，中间乐章有几分捉摸不定，经常难倒演奏者，而听众也多半不能了解，在我们现在这个拘泥、不知变通的年代更是如此。

第三交响曲对西贝柳斯及其音乐艺术的真正重要性，必须借助其后来的作品才能完整地呈现出来。

早自 1908 年以来，西贝柳斯就为喉咙疼痛所苦，而且愈来愈严重，诊断的结果是肿瘤作祟，起先以为不是恶性肿瘤，但更进一步的检查结果显示肿瘤是恶性的，必须动手术治疗。手术很成功，不过西贝柳斯有好多年都活在癌症复发的恐惧之中，他的确还需要接受一连串的手术，总共是 12 次，而后随着时间及医学技术的进展才将他救出这无边苦海。有整整十年的时间，他不碰烟、酒这两大嗜好。人们原本以为西贝柳斯酒瘾极大，但那十年他滴酒不沾。西贝柳斯的酒瘾一直不小，这一点是真的，但是当他认为自己应该戒酒的时候，他说到做到，戒得彻底，也没有明显的困难，这几乎不像是个嗜酒如命之人的作风。

西贝柳斯忧虑身体健康，害怕不幸的事情降临在他身上，这对他第四交响曲的简朴风格有多大的影响，很难加以判断。在第三交响曲中，音乐创作的基本原则同样也是朝着简缩的方向，因此第四交响曲的大部分特色可视为西贝柳斯艺术观念蜕变的必然结果。在作品中过分

地找寻作曲家生活的影子总是非常危险的，但换个角度来看，要说西贝柳斯对身体健康的忧虑完全没影响到他的交响曲的本质,大概也是不可能的事。

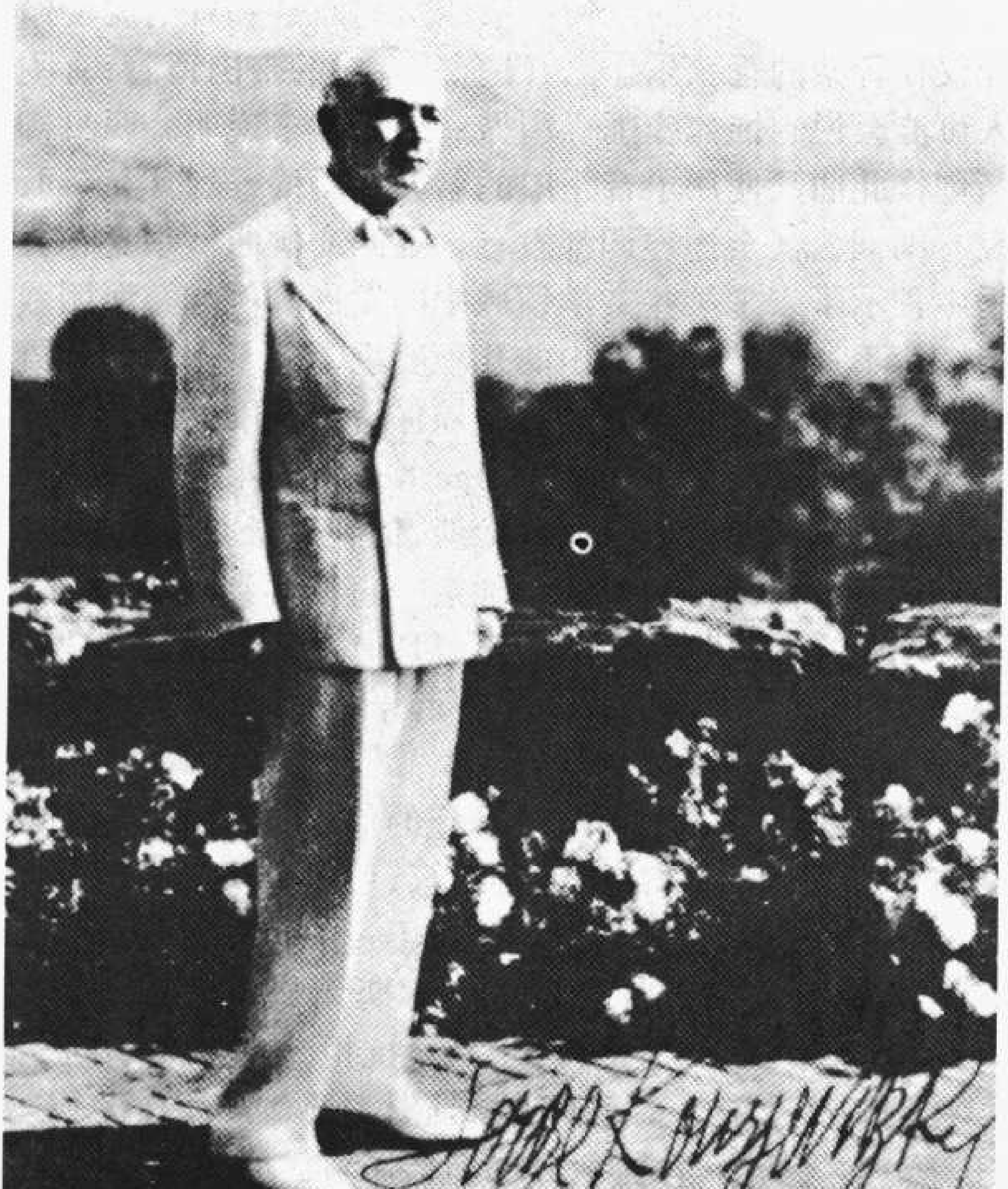
不论第四交响曲的发展缘由和历程如何，它可以算是呈现西贝柳斯音乐理念及美学观的最典型的作品，在四个长度较短的乐章中，包含了这位作曲家的精髓。西贝柳斯此时声誉日隆,以其作品简明,并融合传统交响曲结构的不同要素而著称,如果拿这两项特色当标准,回头看看第三交响曲,再比较之后发表的第五交响曲,第四交响曲的构思设计似乎是一种倒退，但实际上却绝非如此。西贝柳斯认为“使所有的动机产生内在联结”是交响曲的真正本质，第四交响曲和他的其他作品全都拥有这项突出的特色。这部作品给人不安、烦忧的感觉,部分是因为音乐开展中所使用的三全音（tritone)。三全音是增四度音程，由 F 到 B 包含三个全音的音程就是一例，“Si 音对 Fa 音”的这个音程干扰了完全五度的音程。中世纪时还有此一说:“Mi 音对 Fa 音的音程是音乐中的魔鬼。”三全音音程很难唱得准,被认为是象征音乐中的魔鬼,在以往都是禁止使用的。但西贝柳斯这时对喉咙的病情忧心忡忡,显然魔鬼不仅只在音乐中,十之八九也存于他内心之中。不过西贝柳斯并非第一次使用三全音。在早期的作品里,第二和第三交响曲中也有三全音,只是第四交响曲中三全音的使用凌驾一切，让人印象深刻、惊惶不安,为整首交响曲注入一种变化不稍止息的恶毒气息。

自 1911 年第四交响曲发表以来,它造成的不安与困

惑（到现在仍有人这么觉得）的另一个原因，是西贝柳斯尽量压缩了交响曲的结构。第四交响曲是一首刮皮去肉到仅存骨架的管弦乐作品，没有一盎司的赘肉留着，有些人可能会说它憔悴瘦削。用另一个比喻来说明，西贝柳斯创作此曲只使用了音乐中的名词和动词，没有形容词，没有副词，甚至连连词都没有。第四交响曲似乎是在音乐中预示了未来某些文学领域中的发展。例如，海明威再精简不过的散文风格中的几项要素。这是一首极为凝练的作品，表演者和听众都必须保持最高度的集中力。已故的指挥家库塞维茨基（Serge Koussevitsky）有一次在波士顿指挥此曲时听众反应冷淡，他转过身对他们说，如果他们不喜欢第四交响曲，他会一直演奏到他们喜欢为止（他真的这么做了）。卡拉扬（Herbert von Karajan）也说，他个人认为有三首作品指挥起来最费情感，第四交响曲就是其中之一。

西贝柳斯在一封写给纽马施的信中，宣称第四交响曲是“对今日音乐作品的一种抗议，可没有像马戏团那样嬉闹的成分”。这句话口气很大，不过并不很正确。当时还有其他作曲家也对后瓦格纳时期无节制的乐风以及“令人发笑、自以为是的深奥”有所抗拒，他们的音乐也是同样的精简浓缩。不过西贝柳斯对自己作品所作的描述还算正确。简而言之，西贝柳斯依循自己的道理，努力摸索着进入现代世界，并预先展示了现代世界在很多方面极为显著的特色。

第四交响曲的首演于 1912 年在英国伯明翰举行，



谢尔盖·库塞维茨基，他是波士顿交响管弦乐团指挥，积极推广西贝柳斯的音乐

由西贝柳斯亲自指挥，这首作品令大多数人感到困惑，到了1920年3月才在伦敦演出，《音乐时报》当时报道说：

皇后音乐厅音乐会演出了西贝柳斯的第四交响曲，这是一件管弦乐盛事……在那里(伯明翰首演)没有受到任何欢迎，在这里多半也不可能更受喜爱，纵使亨利·伍德不吝付出关心。



阿诺·巴克斯，这位英国作曲家对西贝柳斯十分景仰，西贝柳斯对他也是钦佩有加

纽曼参加了在伯明翰的首演，他有个关于某次预演的小故事，内容很有意思。

那时这首作品颇像“英国人不太咬得动的一颗硬坚果”。

有个我不认识的人坐在我身边，好奇地看着我的乐谱，显然他希望从乐谱上看到一些东西，能帮助他了解耳朵听到的声音。预演结束后他对我说：“古怪的玩意，对吗？”我试着向他解释，他之所以听不懂(我确信这只是一时的)，是因这部作品来自和英国不同的民族和文化传

统。“它来自芬兰。”我解释道。“啊!”他带着恍然大悟的神情说:“那就对了,我是从哈利法克斯(Halifax)来的。”

西贝柳斯既然能到伯明翰指挥第四交响曲的首演,可见虽然他的健康不佳,又要动手术,但还是有办法到英国旅行。事实上,他在1909年作了一次英伦之行,他和巴克斯(Arnold Bax)、古森斯(Eugene Goossens)这些英国音乐家有了更进一步的交往,在伦敦还听了为数不少的当代音乐作品。除此之外,他仍专注于自己的创作,也用心为那些对他和他的音乐都兴趣日增的听众表演自己的作品。

1909年,西贝柳斯一首极富想像力的交响诗《夜行与日出》(Nightride and Sunrise)首度演出,他还完成了曾发表的惟一一首弦乐四重奏作品《内心之声》(Voces intimae),以及《怀念》(In Memoriam)。这是一首忧郁而著名的作品,西贝柳斯曾说这是为了纪念一位年轻的芬兰爱国志士舒曼(Eugen Schuman),他在1904年暗杀了一名沙皇时代的官员。首演于1909年1月在圣彼得堡举行,这首交响诗不属于西贝柳斯“芬兰”题材的作品,因为它不是根据《卡莱瓦拉》或其他类似的材料写就,它的确听不出有所谓的标题,西贝柳斯本来也不打算做此安排。他自己就说过,他不想仿效拉夫(Raff)等作曲家的风格,谱写“浪漫标题音乐”。他有点笨拙地描述这部作品道:

……描写一般人夜间单骑穿越幽暗森林的内心体

验。有时因与自然独处而喜悦，偶尔又因寂静或是打破寂静的奇怪声响而害怕。没有凶兆预言，有的只是在黎明破晓时那种满怀感谢与欢迎的情绪。

第四交响曲绝对是西贝柳斯这段时期最重要的作品，从很多方面来看，也确实是他所有作品中最重要的一首。第四交响曲的“阴郁”和“严苛”氛围，以及有关西贝柳斯的个人背景，并没有使其得到《癌症》交响曲的别称，但是在芬兰却有一个名称叫《树皮面包》（Barkbröd），令人回想起芬兰历史上的艰困时期，农民必须将树皮与谷物混着吃才活得下去。乐曲给人的阴郁印象，吸引了很多人的注意和兴趣，并使得这种印象被公认为是这首交响曲的特色，甚至是西贝柳斯音乐的特色。《音乐时报》对1920年在伦敦的演出作了报道，并以以下的短评作为结语：

在一份分析内容的节目单中，我们知道第三乐章的表现方式是欢乐而快活的，这不禁令人怀疑，如果西贝柳斯真的想要表现阴沉的不满情绪的话，他会写出什么样的音乐。

事实上，正如我们很久以前就了解的，在第四交响曲里绝非仅有忧郁和荒凉。有人提过，西贝柳斯某天和友人外出散步，附近山谷中突然有一片阳光罩下，他停下来，指着那番景象说：“这已经被我放进第四交响曲里

了。”西贝柳斯指的究竟是哪一段音乐也许不太重要，但这个故事确实显示，尽管他对自己的健康情况十分担心忧虑，但在他的生活和音乐中，阳光并没有完全消失。或许就像 1937 年，纽曼回忆 25 年前 (1912) 他那位感到困惑的朋友时所说的一段话：

那部划时代的作品的出现，明显地拉近哈利法克斯和赫尔辛佛斯(Helsingfors：赫尔辛基的瑞典名)之间的距离，这一切都要归功于西贝柳斯。

与第四交响曲同时期的一些小型作品，可以让我们更了解西贝柳斯的创作手法。这些作品包括了一首“次要”的交响诗《森林精灵》(The Dryads)，是他在挪威奥斯陆(Olso)发表演出的作品；另外，西贝柳斯小型交响诗中的杰作《游吟诗人》(The Bard)，非常洗练而卓越，毫无疑问是一首由交响曲发展而来的作品。他对于自己作曲时心里到底有什么想法，并没有留下任何线索，但是对感受敏锐的欣赏者来说，《游吟诗人》显然和西贝柳斯的交响曲一样，在创作过程中排除和纳入的成分都同等重要。我们在这首作品中可以发现，西贝柳斯与其所处的时代，在精神与风格上都还是相应相合的 (20 世纪的精简作风取代了 19 世纪的杂乱无章)。也许就像塔瓦斯杰那曾提到过的，芬兰诗人吕内伯格(Johan Ludwig Runeberg)的一首同名诗作引发了西贝柳斯创作此曲的灵感，不过这也不是顶重要的一点，重要的是游吟诗人的音乐本质不但



诗人吕内伯格,西贝柳斯以他的诗写了一些歌曲,交响诗《游吟诗人》的灵感可能也是得自他的一首诗

有十分突出的原创性，也显现出和其他同时期作品的联系。

在这几年中，还有一件作品是由其他创作发展而来的，这便是使用弦乐、定音鼓和三角铁的一部组曲《情人》(Rakastava)，它与先前的作品很不一样，但创意未有稍减，而且证明了西贝柳斯对于人类情感仍怀有期望，并不完全以傲然不群与冷漠的态度对待。曲中仍有他典型的旋律与和声；这又是一首为弦乐器谱写的佳构，毫无疑问地承继了他年少时想成为小提琴家的梦想。《情人》与《游吟诗人》给人的印象十分不同，和第四交响曲之间的差异更大，但同样是引人注目、个人风格独具的作品。《情人》的创作历程有点奇特。一开始这部组曲——或者说它的基本素材——是一首为无伴奏男声合唱所写的作品，早在1893年就已写成，内容是根据隆洛的一本民间诗集，当时年轻的西贝柳斯以这件作品参加一项歌曲比赛，但却失败了，多半是因为太过“前卫”，对参赛合唱团难度也过高，后来他将其中部分加以改编，一首是由男声配上弦乐伴奏，另一首则是无伴奏混声合唱。改编曲完成后，要到1911年，西贝柳斯才又将之认真地处理了一遍，完成了这首迷人的弦乐组曲。如果有人认为西贝柳斯是个“冷酷”的作曲家，认为他的音乐排拒任何人类温情与情感的感染，特别是像小儿女情爱这样细致、敏感的东西都不能让他心有所感，那么，这些听者只需摒除成见，聆听《情人》，就能完完全全改变这种印象，使错误的观念改正过来。《情人》之于西贝柳斯，就像《纽伦堡名歌

手》之于瓦格纳，使得一般人对这两位作曲家的看法因而改观，虽然《情人》对西贝柳斯的影响较小，不过这么相比也还不失公允。(《情人》有三个定名的乐章，分别是《情人》[The Lover]、《恋人小径》[The Path of the Beloved]和《晚安！再见》〔Goodnight，farewell〕)

这几年，西贝柳斯对喉咙的病痛仍感忧心，但医生预断他的健康已逐渐恢复，于是他也不再那么担心了，而且还到北欧和离家更远的地方去旅行。他不止一次到英国旅游，还去了柏林和维也纳。事实上，维也纳的皇家音乐学院(Imperial Academy of Music)还以教授职务礼聘他开设作曲课程，不过被他婉拒了，主要是因为爱国的理由，此外他也很喜欢在耶尔文佩埃的家居生活，这不是唯一一次有人请他在芬兰以外的地方工作，但其他机会他也都一一回绝。

1912年他访问英国时，承诺写一首新的合唱曲，要在翌年的格鲁塞斯特(Gloucester)大教堂亲自指挥演出，他好像本来也计划在英国多待一段时间，不过承诺的合唱曲进行得并不顺利，没有如期完成。幸好他还是在大教堂演出了悦耳动听、极具创意的《隆诺塔尔》(Op. 70)，这是一首女高音配上管弦乐的作品。西贝柳斯不遵循一般人误解的音乐分类，这首作品又是一例。他再次利用《卡莱瓦拉》的题材，也就是其中的第一章，另外，《隆诺塔尔》和《游吟诗人》一样，与第四交响曲大约同时发表，属于较小型但十分具有个人风格的作品。作品处理的题材是有关芬兰创世记的传说，以及英雄维纳莫宁(他就是被



1912 年的西贝柳斯

《波希奥拉的女儿》中那个美丽女孩难倒的魔术师）诞生的传说。隆诺塔尔是“混沌大气的处子”，

……纤瘦而美丽，在荒原上漫无目的地独行。她降至海面，四处游荡了 700 年；后来一阵强风吹起海浪，危难中她呼求万物之神乌可(Ukko)。

一只野鸭游来找地方筑巢，大风大浪袭向野鸭，直到

她向风浪大叫才止息。她伸展着腿，将野鸭的蛋收在腿上。一道火焰直奔而来，于是她带着蛋进入水中。看哪！蛋破成万千碎片，最上面的碎片形成天空，白色的碎片变成月亮，彩色的碎片化为星星。

也许有人会认为《隆诺塔尔》有几分像第四交响曲的续篇，因为交响曲的最后几小节表现了隆诺塔尔降临海面漂游之前的荒原与心中的凄凉。

暂且不论《隆诺塔尔》与第四交响曲的关系，它仍是西贝柳斯最精巧、最富创意的作品，至少显现出他音乐创作能力的全面性，也透露出他对作品演出的各种要求。这必然是这首作品一直都不是最受欢迎、多年来也没什么演出机会的原因，要是西贝柳斯紧接着将这首小品杰作改编成歌剧或音乐剧，一定会有非凡的成就。（虽然西贝柳斯放弃《造船》这部歌剧的计划，但在同时〔1896〕，他其实还根据贺兹伯格〔Rafael Herzberg〕的文学作品写了另一首颇为迷人、只有一幕的小型歌剧《塔中少女》〔Jungfrun i tornet〕。这部作品给人的印象并不深刻，不是西贝柳斯第一流的作品，虽曾风靡一时，但就像大多数应时之作的命运一样，渐渐退到被遗忘的角落里。《塔中少女》一直没有出版，西贝柳斯本人都有点忘了这部歌剧。不过最近却有录音作品问世。）

其实西贝柳斯一直都有声乐作品发表，他作了许多首歌曲，有几首以弦乐伴奏，但多数都以传统的钢琴伴奏。他或许不是世上最伟大的歌曲作者，不足以跻身德

奥艺术歌曲大师之列，可是他的成就仍不容忽视。西贝柳斯有不少令人难忘的歌曲，歌词多用瑞典语写成，还有部分芬兰语及德语作品。总的来说，由西贝柳斯音乐上的兴趣可以得知，他的歌曲比较倾向于游吟风格，即诵唱的风格，而不是德国艺术歌曲的民族乐风。尽管有《情人》这样的作品，西贝柳斯最喜爱的主题是以多种面貌和情绪重现自然，而非年轻人的恋爱和热情。

西贝柳斯也写了很多合唱曲，大部分由管弦乐伴奏，也有些是清唱作品，其中一首佳作《火之源》(Origin of Fire)，由男中音、合唱团和管弦乐团共同演出，就是个引人注目的例子。当然，同样杰出的合唱曲也不止这一首。

不管西贝柳斯曾以何种题材、何种形式、何种乐器创作，他的声誉还是建立在为管弦乐所谱写的作品上。瓦格纳、威尔第(Verdi)和普契尼(Puccini)只有歌剧作品传世，西贝柳斯也许不像他们只创作一种作品——管弦乐作品；但从另一方面来说，他所有的非管弦乐作品，的确都不是最重要的作品。(《隆诺塔尔》也不例外，这首作品虽然是杰作，声部旋律巧妙而有创意，但对管弦乐部分卓越效果的依赖却和声部一样重要。)

1913 年，西贝柳斯接受邀请赴美，起初他无意动身，但又改变主意，准备启程。同时他又受康涅狄格州诺福克(Norfolk)音乐机构之托谱写新作，原先的构想是为诺福克音乐节(Norfolk Festival)创作一首合唱曲，但最后写成了一首交响诗《大洋的女神》(The Oceanides)，这是他惟一一首完全与芬兰或北欧民间传说无关的作品，也证

实了西贝柳斯一生对古希腊罗马文化的爱好。《大洋的女神》根据荷马史诗写成，描写古希腊罗马时代住在水中半神半人的美丽少女，有别于西贝柳斯以前的作品，开发出交响诗曲式前所未有的管弦乐声响。此曲创作于1913～1914年间，在柏林开始进行，回到芬兰又加以修改，1914年5月西贝柳斯到美国旅行，于6月4日在诺福克指挥演出。这可以算是海洋音乐，至少也是水的音乐，西贝柳斯可能曾听过巴克斯的《凡德花园》（The Garden of Fand）的早期演出。这首作品和他的《大洋的女神》约在同时完成，两者多有相似之处，前者可能吸引了西贝柳斯敏锐的耳朵。

西贝柳斯在美国时与斯托克（Carl Stoeckel）夫妇同住，斯托克是一位著名的艺术赞助者，他促成邀请西贝柳斯访美，并且委托其创作新作。西贝柳斯访美期间很满意，他发现自己在美国受到肯定，名气也很大，不管到哪里都受人尊敬。耶鲁大学颁给他荣誉学位，美国人民殷勤好客，与十年前他在英国所感受到的一样热情大方，他对自己的所见所闻也感到愉快，因此慎重考虑起在美国进行长期的巡回演出，这也是为了偿还他和弟弟克利斯蒂安积欠日增的债务。在美国的这段时间，西贝柳斯过得格外快乐和满意，可惜一切注定只能化为珍贵的回忆，他并没能再去美国。时至1914年夏天，再过一个月，笼罩欧洲多年的阴云终将迸裂。



西贝柳斯之弟克利斯蒂安年轻时的照片，他与西贝柳斯十分神似

4

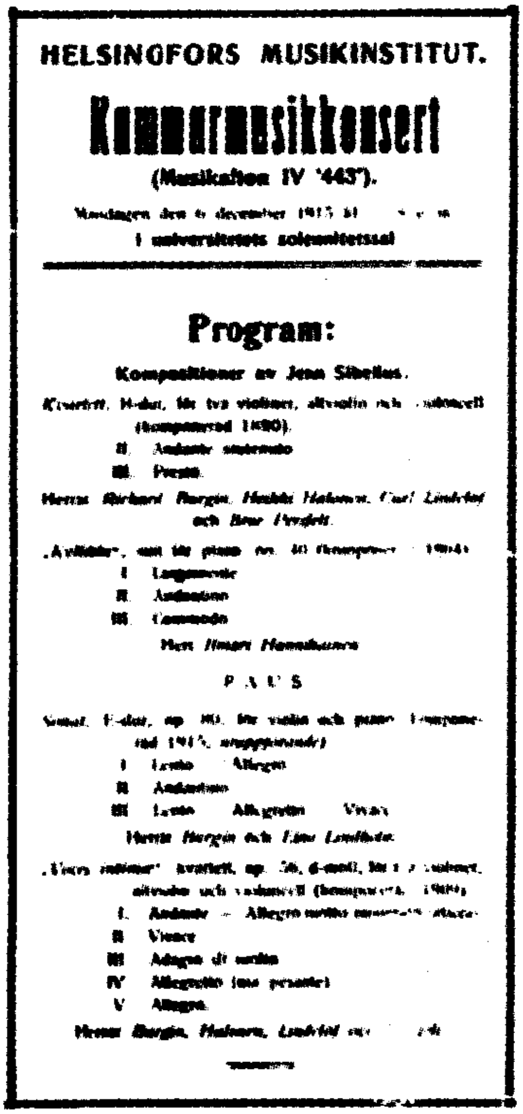
文明的危机

看看欧洲诸大国，看看他们所承受的一切。野蛮人不可能通过考验。我相信文明的力量。

——耶安·西贝柳斯

战火初起时，多数欧洲国家以及许多其他地区的国家被卷入战局，原先没参战的国家，没过多久也注定多少要蹚这趟浑水。虽然大战爆发时芬兰并未直接涉入，但战争余波很快就影响到芬兰。原因无他，只是因为其中一个主要交战国——沙皇俄国——与芬兰相邻，而两国长久以来素有纠葛。

至于西贝柳斯，他待在耶尔文佩埃的家中看来是很安全，但情势急转直下。他的音乐原本在德国颇有收获，在出版商布赖特科普夫与哈特尔公司的推广下，他的收入有一大部分来自于此。但德国参战，芬兰又不是伯尔尼著作权公约(Berne Convention on Copyright)的缔约国，



HELSINGFORS MUSIKINSTITUT.

Kammarmusikkonsert

Program:

Kompositioner av Jean Sibelius.

P A U S

V Allegro.

室内音乐会的节目单，1915 年 12 月 6 日于赫尔辛基举行，会中包括了奏鸣曲 Op. 80 的首演

所以他的作品虽然仍继续在很多国家演出，但作品的演奏权利并未受到保护，版税收入来源几乎随之断绝。布赖特科普夫与哈特尔公司的出版品目录上，西贝柳斯的作品占了将近 25 页，战争爆发前一些积极的推广更使他的音乐受人肯定和注目，一切都进行得十分顺利，但战争的来临结束了这一切。他与布赖特科普夫与哈特尔公司的合作关系终止，至少也是急剧缩短，而新作似乎进展极慢。生活的艰难使得西贝柳斯必须写一些平常的作品，他的轻音乐创作从未间断，作品不少，有通俗的钢琴曲或其他器乐作品以及歌曲等数种曲式的作品，而现在为了糊口，这类作品更是大大地增加，不过“严肃”的作品他也没忘记。虽然时局不安，财务也有困难，他那时还是保持着相当快活乐观的心情，并开始创作第五交响曲，与丹麦的韩森（Hansen）公司签

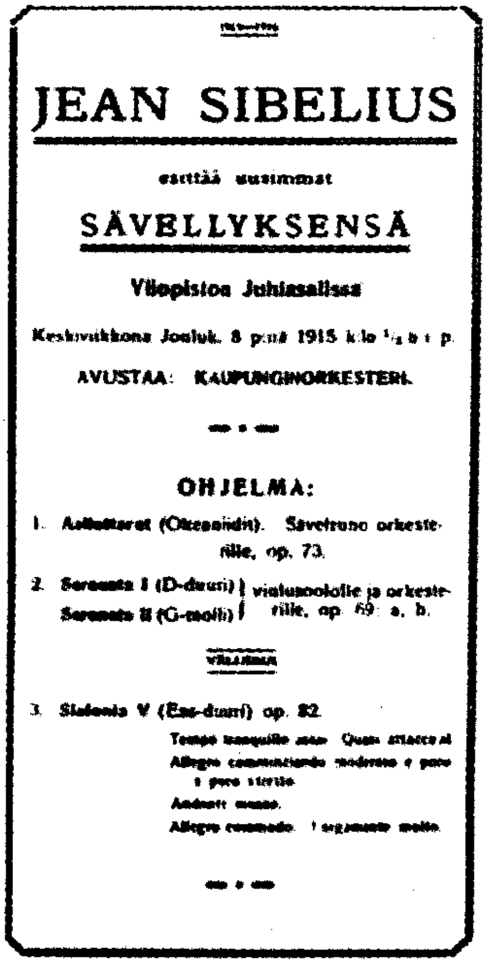


西贝柳斯与女儿鲁丝、妻子艾诺的家居留影

订发行事宜。(韩森公司目前已与 J & W Chester 公司合并,设址于伦敦。)

在第四交响曲探索过黑暗域界之后，第五交响曲乍听之下似乎有重返前两首出外冒险的“英雄”气概,但结构和前两首又有所不同，而较为接近第三交响曲。第三交响曲中最长的一个乐章是终乐章，结合两种乐章的形式,这两种形式表面上是承自贝多芬,但西贝柳斯灌注了自己的风格。在第五交响曲中，第一乐章采取乐章融合

的做法，传统上的第一乐章形式和第三乐章谐谑配合，整合得天衣无缝，就算是精密的分析也不能明确指出两种乐章形式的分界，而只能辨识出两者的整体特性。第五交响曲的中间乐章与第三交响曲的中间乐章形式相同，但风格截然不同，它采取间奏曲的形式。而大胆的终乐章，就如托维（Donald Tovey）栩栩如生的比喻，像“雷神挥击的铁锤”一样。只要是通过前两首交响曲和较为活泼的交响诗认识西贝柳斯的人，第五交响曲的中间乐章将和他们预期的相距不远。


JEAN SIBELIUS

esittää uusimmat

SÄVELLYKSENSÄ

Yliopiston Juhlasalissa

Keskiviikkona Jouluk. 8 p:nä 1915 k:lo ½ 8 i. p.

AVUSTAA: KAUPUNGINORKESTERI.

OHJELMA:

1. Aallottaret (Okeaniidit). Sävelruno orkesterille, op. 73.

2. Serenata I (D-duuri) / Serenata II (G-molli) } viulusoololle ja orkesterille, op. 69: a, b.

3. Sinfonia V (Ess-duuri) op. 82.

这是1915年12月8日赫尔辛基交响乐团音乐会的节目单，这一天也是西贝柳斯的50大寿。这场音乐会有第五交响曲第一版的首演。Aallottaret(Okeaniidit)是《大洋的女神》的芬兰名字

有些人在第五交响曲中发觉（或应说感觉）有关航海的种种暗示，但却没有证据支持西贝柳斯曾有此构想。另一方面，此曲的确有很多地方显示了航海的情形；也许真是如此，不过这也不是很重要。不管有没有这些揣测，第五交响曲仍是丰富、具有创造力的作品。它接在第四交响曲

之后完成，就像是要改变第四交响曲问世后人们对西贝柳斯和其“忧郁”心情的错误认知。

第三交响曲是以绵长、庞大、复杂、由两种乐章形式融合而成的终乐章作结尾，第五交响曲则是以形式相仿的乐章起头。因此我们可以把第三、第四与第五交响曲看成是三幅在艺术上与情感上紧密相连的画作，第四交响曲是两次大创新之间的中继，就像是三明治中间的肉饼,而三首作品各有自己独特的方向,所达成的音乐效果也各有特色。没有任何证据指出西贝柳斯把这三部作品看成一组三部曲，不过后人常声称三者之间存有隐约的关联(这种后见之明总是受人鄙夷)。

战事未稍止息,西贝柳斯已年近知天命之年,此时他完成了第五交响曲，或应该说是完成了初稿。此部作品和他具有重要象征意义的生日都得到盛大的庆祝，成了芬兰国内的一件盛事。有人说，预言家在自己的国度里无法得到荣耀，这个说法令人气丧，实例却是屡见不鲜，不过西贝柳斯的情形可绝不是这样。他 50 岁生日时,礼物、祝贺和为这位备受爱戴的作曲家举行的宜人宴会多不胜数,就连沙皇也赐予他荣耀(虽然是稍嫌怠慢),颁给西贝柳斯教授头衔。

只是这时沙皇本人的日子也快到尽头了，到了 1917 年俄国大革命,沙皇遭罢黜,历史发展就此改变。就在同时，西贝柳斯仍专心致力于第五交响曲的创作，1916 年他修改此曲，1919 年再度修改直至定稿（我们现在听到的版本)，修改幅度之大，连他本人也承认最后的修订稿



专心作曲的西贝柳斯，摄于 1915 年

形同另创新作。

俄国的革命活动，不仅使布尔什维克党人(Bolshevik) 的势力渗入芬兰，也带来了争斗和军事行动。反左人士组成“白卫军”，意欲阻止革命叛乱；左翼势力则组成“红卫军”，鼓吹革命。俄国布尔什维克党人执政时，芬兰宣告建立独立的民族国家，但 1918 年初，红卫军想要掌握政权，将芬兰变成俄国的卫星国家，因而引发激烈的反抗，芬兰因此发生内战而分裂。可想而知，西贝柳斯与白卫军处于同一阵线，身为一个完全支持爱国音乐的作曲家，他素为红派所不喜，有一段时间还身处险



西贝柳斯和家人在艾诺拉别墅外留影

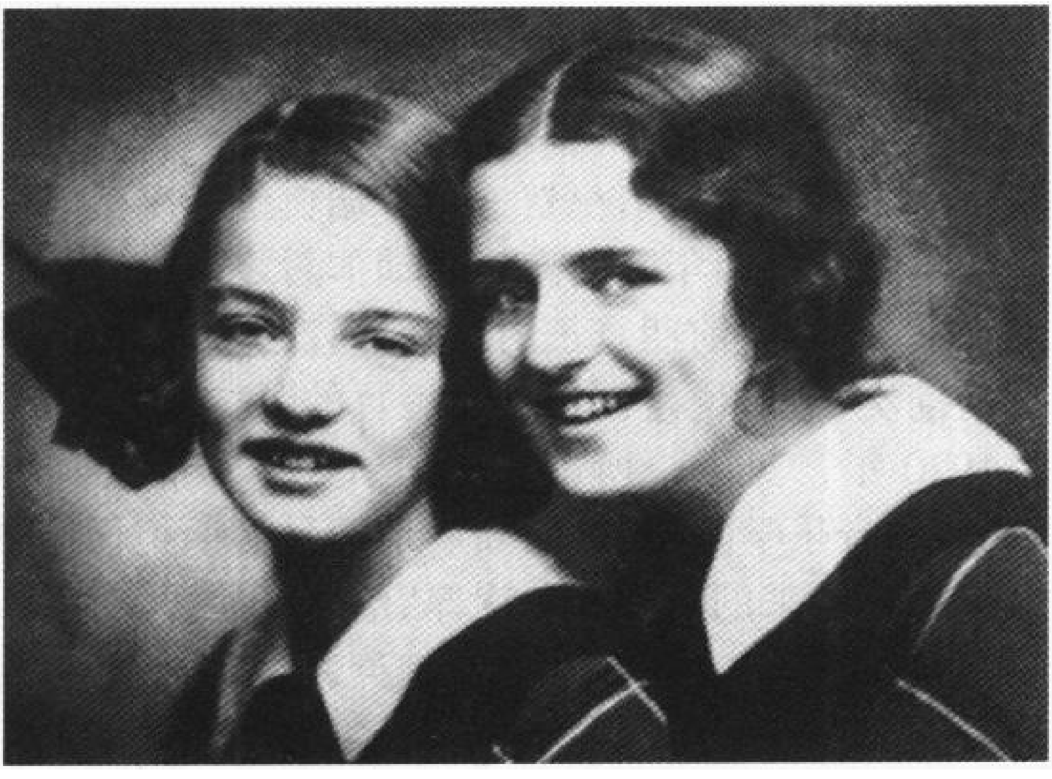
境。红卫军控制耶尔文佩埃时，他的屋子遭到搜索，检查是否藏有武器或其他同情“反革命”思想的实际证据。好像在他的床下或是夫妇两人的小件衣物中一定可以翻出炸弹、子弹或手榴弹似的。

这一场战争就像所有的内战一样，凄惨、野蛮而无情。本章章首所引述的那段话具有双关含义，但其中隐藏了几个问题：大国相争，所受到的伤害到底有多少是自找的？或许西贝柳斯觉得这个问题不太重要。如果野蛮人（或是卢梭笔下的“高贵的野蛮人”）没有遭受过这么多折磨，或是不需要遭受如此折磨，那是因为他没有自残的手段，而不是没有自残的倾向或意愿。文明至上的信念在1914年至1918年间已难再维持（以后数十年间也难再持续），如果所谓的“欧洲大国”并没有真正遭受那么多磨难，那么该受到称颂的应该不是文明，也不是文明的任何一段进展，而是人类的愚蠢与盲信。

战事方兴未艾，芬兰内部就出现严重的内哄。西贝柳斯的处境日益危急。最后他接受建议，离开耶尔文佩埃，前往他弟弟服务的勒宾拉底（Lapinlahti）医院（赫尔辛基），在这个精神治疗单位里，要获得生活的物质与生命的保障应该比较容易，后来的遭遇却让西贝柳斯大感失望。红卫军进入赫尔辛基，接收了医院。样样物资都很缺乏，尤其是食物。街上的反抗军纷纷被迫弃械。后来德国终于伸出援手，协助打击红卫军。白卫军获得胜利，正式宣告芬兰为自治共和国。困境（或者应该说是最大的困境）解除，西贝柳斯终于能够返家，继续进行创作。

这就是第五交响曲创作时的外在环境。就某方面来说，这首乐曲可说是对世人蒙昧愚行的一个创作上的讽刺。在芬兰之外,第一次世界大战的战况正是如火如荼，隆隆枪炮无情肆虐着欧陆。

大战终于结束,欧洲这片土地满目疮痍,精神上的伤害尤甚于实体的破坏。西贝柳斯只能尽其所能地就地重整，以展开另一阶段的音乐生涯。在战事与革命发生的这几年中,他和欧美音乐活动之间完全隔绝,也没机会听到自己的乐曲在欧美第一流管弦乐团的演奏下，化为令人赞赏的乐音。他因此而感叹悲伤，心中的遗憾久久无法平息。战事的平息并不表示欧洲的音乐活动会自动回到正常轨道。伤口总是需要一段时间才能复原，饱受战



女儿海蒂(Heidi)与玛格瑞塔(Margareta)

火蹂躏的国家或地区也是如此。德国惨遭败北，法国失血甚多，苏联仍身陷革命后的动荡与磨难之中。举目可见皆是一幅凄苦景象,彼此敌视,甚至互相残杀。华丽的辞令此起彼伏,似乎能为欧洲人民带来灿烂的前景,但谁又能知道战火停歇的日子能维持多久呢?事实证明,伤口并没有愈合,只是结疤,底下留着未根除的脓疮。

可是在 1918 ~ 1919 年这两年之间,欧洲人民只注意眼前的残垣断壁,没能注意到未来,他们的当务之急就是处理善后事宜,西贝柳斯也不例外,他开始重建自己的生活与事业。

第五交响曲的最后修订本于 1919 年秋天完成，11 月 24 日于赫尔辛基首演,由西贝柳斯亲自指挥。他跑遍北欧各地,指挥自己的作品,同时也一路构思新的作品。他也完成了几项官方工作，有的时候还随兴谱写一些乐曲，供社交场合所需。当中有一首康塔塔《大地之歌》(Jordens sång)，是为了祝贺土尔库瑞典语学院落成而作的。他在战后一两年间的音乐活动乍看之下很繁忙，可是和他在 20 年代前期真正的忙碌比较起来,这些活动只能说是前奏,也可说是创伤之后短暂的“复原”阶段。

1920 年，美国一所新成立的音乐学校，伊斯特曼(Eastman)音乐学院,打算高薪聘请西贝柳斯担任作曲教授。对方开出来的条件十分优厚,他一开始决定接受,后来还是没有赴任。他在 1921 年赴英,这也是他最后一次赴英。在英国他和布梭尼重温旧识之情，重新纵情于豪华奢侈的生活。据亨利·伍德说，这一对好友的生活变

得有些散漫，不是失约，就是让那些有资格希望他们生活检点一些的人坐立不安。毕竟两个人都是赫赫有名的作曲家，而且也都是50多岁的人了。可想而知，两个人都不觉得自己的行为有何不妥。对于西贝柳斯来说，这段日子更是值得怀念。此后他就没再见过这位好友，因为布梭尼在这次重聚之后三年就过世了，享年仅58岁。

1921～1922年之间，西贝柳斯又写了一些小品，当中包括几首美妙的管弦乐曲，例如《优美组曲》（Suite mignonne）、《乡间组曲》（Suite champêtre）、《特性组曲》（Suite caracteristique），还有一些更为精致的钢琴曲。钢琴并不是他最得心应手的乐器，可是他的钢琴曲却写得相当出色，数量也很多，不过规模当然还是比不上他的管弦乐交响曲与交响诗。这些钢琴曲不但带给西贝柳斯创作的乐趣，也带给他一笔不小的收入。虽然我们目前较少听到，不过这些曲子仍是西贝柳斯作品的一个重要部分。在他生活较为困苦的时候，这些作品所带来的收入确实是他生活的支柱。

除了这些小乐曲之外，西贝柳斯的心中仍不断构思着（至少）两首新的交响曲。把时间拨回一两年，我们在他的一封信中(1918)看到：

我的新作品的架构已经完成一部分。第五交响曲将以新面目呈现。事实上，我夜以继日地工作，整首乐曲等于是重新编写。第六交响曲充满野性奔放的热情，在田园风味的烘托下显得幽暗沉郁，本曲可能有四个乐章，结

尾时乐团齐声发出阴沉的狂吼，淹没了主旋律。至于第七交响曲，以生命的欢愉与活力为主题，有热情的乐段，共有三个乐章，最后一个乐章是“希腊回旋曲”。这个大纲可能还有改变。

在后来的实际编写过程中，“可能还有改变”这句话不断化为实际。第六与第七交响曲的最后面貌都和原来的计划大有出入。不管西贝柳斯当时写这封信时心里在想些什么，我们看到的都是在他心中经过百次“试炼”、完全成形之后的结果，和原本的设想很不一样。

可是这封信的内容的确透露出，西贝柳斯在当时就觉得这三首交响曲——第五交响曲最后修订本、第六交响曲、第七交响曲——(就算不是三部曲，至少也像是)同出一源。把这三首交响曲放在一起谈论并不表示某些人的看法不正确。不管西贝柳斯是在何时或何种情况下说出(或写出)什么话，从音乐的观点来判断，第三、第四、第五交响曲才称得上是三部曲。

第六交响曲于 1923 年发表，西贝柳斯于 2 月 19 日在赫尔辛基举办首演，由他本人指挥，结果既不“幽暗沉郁”，结尾时管弦乐也没有“发出阴沉的狂吼”。在这场首演会之前一个月，他应邀至挪威和瑞典举办巡回演奏会。而在发表第六交响曲后，他旋即动身前往意大利，在罗马指挥他的第二交响曲。与此同时，他也开始着手编写他的下一首(也是最后一首)交响曲——第七交响曲。

信中叙述第六交响曲的部分，惟一获得保留的只有


1923年的西贝柳斯，这一年他发表第六交响曲

“田园成分”，所以有人称第六交响曲是《田园》交响曲，这么说并没有错，只是说得不够深入。第六交响曲和西贝柳斯其他的作品一样，都有一股强烈的“面对大自然”的感觉。用“自然主义”一词来形容或许言过其实，不过却不离谱。就西贝柳斯本人来说，他的内心一直在对抗一个有生命的“自然”，而且常常是在“自然”充满敌意的时候。他一直和20世纪新时局所蕴含的敌意——不管是象征性的或实质性的——相对抗。第六交响曲呈现出平静的气象，至少可以说是大雨暂歇的平静。或许在他1918年写那封信的时候，他比较注意的是外我之争中相对不可避免的层面。无论如何，第六交响曲呈现出的风格，和一般传说（不要说是“误解”）中的“慷慨激昂”的西贝柳斯确实有相当大的距离。

第六交响曲和第四交响曲一样，都是传统的四乐章形式。可是我们绝不可以认为第六交响曲在编曲程序上“回归”传统。在第四交响曲中，动机的串联不但巧妙，而

且规模宏大。第六交响曲更可说是西贝柳斯所有交响曲中最细致的，也是所有作品中精巧的曲目之一。不过乐评界普遍都不认为西贝柳斯是交响乐的高手。第六交响曲中的音量几乎没有突升过，更没有“狂吼”，当然内在的力量还是一样充沛。它给人的整体印象是：沉静中蕴含着力量。

西贝柳斯和贝多芬有个共同点，他在渐趋成熟之后，就越来越醉心于帕莱斯特里那（Palestrina）的音乐，我们从他的作品中可以发现帕莱斯特里那的影响，第六交响曲尤为明显，由调式（modal）结构的频繁出现——尤其是开头几段的多利亚（Dorian）调式——就可见一斑。其实西贝柳斯并不是在第六交响曲中才开始使用这种作曲手法，从他开始创作音乐以来，他的作品就常常有这种调式的色彩，只不过到了第六交响曲时，这种调式的运用才算达到成熟的境界，并正式在西贝柳斯的作曲手法中取得其应得的地位。贝多芬晚期的弦乐四重奏也出现了极为类似的风格。西贝柳斯并不是生来就是一位复调音乐的作曲家，不过他整个的作曲技巧却引领他逐渐走向“交织错杂”的境地，这中间或许也受到了布鲁克纳的启发。

我们并不能马上就把西贝柳斯和布鲁克纳联想在一起。不过西贝柳斯在1911年的一封信中写道：

昨天我听布鲁克纳的降B大调交响曲，感动得潸然泪下。过了好一段时间，我还是神不守舍。那真是一股奇妙而深刻的感觉，是一种由宗教情怀所产生的感觉。这

种深刻的宗教情感在我们国家，好像被人当成一种不合时宜的东西而弃置不顾。

西贝柳斯第六交响曲不但没有“野性奔放的热情”，反而带有一点宗教的意味，就像他在布鲁克纳第五交响曲中发现的那样。不过西贝柳斯第六交响曲的宗教气息比较接近自然,和其他形式的戒律或宗教没什么关系。

梅勒斯（Wilfred Mellers）说:“西贝柳斯和戴留斯一样,有宗教的感性,而无宗教的信仰。”这也就是布鲁克纳的第五交响曲能让西贝柳斯如此感动的原因，也因为这样,西贝柳斯的音乐总是让人觉得,有个敏感的灵魂正在和一个充满敌意、步步紧逼的环境对抗。

答案(至少是一部分)可以在西贝柳斯接下来的第七交响曲中找到。格雷与兰伯特都在这一首交响曲中发现了一些“气势磅礴”的特性,这在当代或各个时代的乐曲中都算是极为少见的,“脱俗的雄伟与尊贵,真正气势磅礴的沉着与恬静”(格雷语)。照这么看来,第七交响曲所代表的不是逃避冲突的退却，而是超越冲突。兰伯特在他的知名著作《音乐,哟!》(Music,HO！,1933)中说得很有道理:

有一种恬静出现在最后的胜利之后，还有一种恬静出现在不耐挫折而收山的失败之后。放弃尘世的人不见得都是佛陀。

从音乐的角度来看，第七交响曲和以往的作品相比，可说是有过之而无不及。它是西贝柳斯不间断的音乐生命中的一个结晶，不仅汇集了西贝柳斯一生起落的生命体验，也是他谱写交响乐经验的总结。回顾他所有的作品后，我们可以看到，第七交响曲在内容上结合了第四、第六交响曲四乐章中紧密嵌合的动机，同时在形式上也融合了第三与第六交响曲。这和所有的作曲技巧问题一样，都是音乐学者与学生的课题。不过对于一般听者来说，由这些方面切入也是很重要的，因为他们不仅可以从第七交响曲去了解西贝柳斯的整个乐风，也可以进一步和自己的乐曲欣赏经验作比较。

西贝柳斯原本给第七交响曲的标题是“交响幻想曲”(Fantasia Sinfonica)，1924 年 3 月时，他以这个曲名在斯德哥尔摩指挥演奏。没过多久他就改变想法，重新定了一个适当的曲名。以“第七交响曲”为名发表后，它立刻受到欢迎，尤其是在美国。斯托科夫斯基（Leopold Stokowiski）和库塞维茨基在美国都指挥过这首作品。

关于第七交响曲的音乐内容与宗教性格，我们可以在 1918 年那封信中的“希腊回旋曲”一词找到一点线索。这个词暗示西贝柳斯的心是向着希腊古典世界的。他终其一生都醉心于希腊古典文化。从他的生活、他的作品以及他在第七交响曲完成前几年的艰苦生活来看，再和他对生命的态度与信念——“古典主义是未来的道路”——来比较，我们或许可以推论西贝柳斯当时心里正牢记着尼采的信念：希腊文明的本质，乃是“通过艺术克

服悲观”。如果真是这样，那么格雷与兰伯特的主张，与西贝柳斯在1918年信中的“欢愉与活力”一语，就显得更为重要了。不管如何，第七交响曲是奠定西贝柳斯身为交响乐末代巨匠地位的最后证明。勋伯格认为西贝柳斯与肖斯塔科维奇（Dimitri Shostakovitch）是当代最伟大的交响乐作曲家。（勋伯格可能也该把尼尔森〔Dane Carl Nielsen〕算进去，只是尼尔森一直被西贝柳斯的光芒所掩盖，所以他在丹麦本国之外的名声一直都停滞不前。）

从《塔皮奥拉》（Tapiola）——这是与第七交响曲同时谱写的一首乐曲——来看，我们更可以了解第七交响曲的音乐与精神意蕴。《塔皮奥拉》是西贝柳斯最后一首、也是最成功的管弦乐交响诗。就某些方面来说，《塔皮奥拉》甚至比第七交响曲还要出色。这首交响诗是应纽约方面的要求而作的。1926年12月26日由达姆罗施（Walter Damrosch）担任首演指挥，西贝柳斯本人并未到场。前面说过，自从1914年成果丰硕的美国之行后，他就再也没到过美国。

《塔皮奥拉》是少数几首能让人赞叹不绝的乐曲之一，如果有超凡的演奏水准，所造成的震撼可能会让人承受不住。瓦格纳曾说过，《特里斯坦与伊索尔德》（Tristan and Isolde）的第三幕如果能演出得当，观众可能会“发狂，只有拙劣的演出才能救得了我”。如果贝多芬降B调弦乐四重奏（Op. 130）的“短歌”（Cavatina）部分能够以“富有表情的慢板”（adagio molto espressivo）演奏出来，可能会让人沉痛得难以承受，因此我们可以了解，为什么贝

多芬会说，每次想到这首曲子所引起的情绪激荡，痛苦的眼泪就不禁潸然而下。《塔皮奥拉》的演出若能达于极致，则让人不寒而栗，痛彻肺腑。有人曾言，独自听《塔皮奥拉》还能承受得了的人屈指可数。

塔皮奥拉原是芬兰神话中北方的森林之神，一般提到这个神话的起源时，常会引述下面这首诗：

北方之地的幽暗森林广阔无边，
古老而神秘的原始之梦蕴藏其中，
在那之中住着森林的万能之神，
树灵在黑暗中编织着神奇的咒语。

《塔皮奥拉》的完成为西贝柳斯的作曲生涯画上了句号。在《塔皮奥拉》发表前与第七交响曲完成这段时间，他写下了最后一首戏剧配乐（1925），这是为哥本哈根皇家剧团演出《暴风雨》一剧所作的配乐。这首乐曲虽然不是他最出色的作品，却是他最庞大的配乐。当中某些片段的技巧与想像力，是他所有戏剧配乐中最高超的。它的绝佳之处和西贝柳斯最后几首交响曲是一致的。第六与第七交响曲中多利亚调式的味道——但是，如前所述，这个特色向来是西贝柳斯的风格，并不仅限于后期的作品——也充实了他向来丰富的作曲手法。

自从电影播放与录制的时代来临之后，“现场”管弦乐演奏从剧场消失了。不过在某些较受大众欢迎的表演场所中，仍保留着比较传统的表演方式，例如“音乐”剧院

或杂耍剧院（就算它本身不是在走下坡，也是在转变中）仍旧采用“现场”演奏，颇令人有回到旧日时光的感觉。而在怀旧风潮的影响之下，某些老默片在播放时，旁边甚至会伴着一两名现场演奏的钢琴师。不过从整体上来说，音乐与剧场已经分道扬镳。电影配乐早已取代剧场现场演奏的配乐，所以委请大师谱曲（他们也很乐于谱写戏剧配乐）的风气几乎可说是已成过眼云烟。西贝柳斯为《暴风雨》一剧所谱的乐曲是“正统”作曲家最后的、够水准的戏剧配乐，此一说法虽然有失夸大，不过倒也不离谱。

不管怎样，不少戏剧配乐和许多电影配乐一样，既然名为配乐，就一定（也最好）是配角。太具有震撼力的配乐只会分散掉——就算没有完全抹杀——戏剧或影片原有的冲击力。我们常可在电影或电视剧中听到太过突出的配乐，让人分心而忽略了影片的内容。自从有声电影问世之后，电影（可想而知，电影也是）已经遗忘了戏剧制作者长久以来——至少从古希腊以降——就已经知道的一个戏剧特性：无声有时也是很重要的。

所以不可避免的，许多戏剧配乐就必须做成所谓的“样式”（pattern）音乐。也就是说，原有的音乐性格必须被削弱，以加强（而非营造）某段剧情的气氛。为了达到加强的效果，就不能让观众注意到音乐本身。不过，并不是整段配乐都需要这样设计。在适当的地方、适当的时机，反而要让音乐自成一体，表现出原创的灵感，这不仅是容许的，更是相当必要的。若非如此，西贝柳斯和其他杰出

的作曲家怎么可能会乐此不疲呢?

西贝柳斯对《暴风雨》一剧的配乐很感兴趣，由这首作品的质与量就可见一斑。整首乐曲的手稿有200多页，分为34个部分。这些手稿后来并未再作修改，而且从未发表。不过他还是从中选出了一段序曲与两首管弦乐组曲。原曲中安排了一组合唱团与管弦乐团。当时的哥本哈根皇家剧院是——现在仍是——一所歌剧院，而且已经大大扩增了音乐演出的设施，规模自然不是普通剧院所能比得上的，所以西贝柳斯要求一组合唱团对皇家剧院来说并不是难事，也没引起剧院的抗议。原曲中特别要求一组“小型管弦乐队”，可是事实上，如果不和19世纪那些扩编过的管弦乐团比较（例如马勒与里夏德·施特劳斯的大手笔创作)，西贝柳斯所谓的“小型”，已经足可让所有的“古典”作曲家——从莫扎特至门德尔松——相形见绌，就连柏辽兹(Berlioz)也难保不皱眉头，因为原曲的安排是三支长笛和短笛、三支单簧管、两支双簧管、一支低音单簧管、两支低音大管、四把圆号、三支小号、三支长号、一支低音号、一组定音鼓、一个大的打击乐部、竖琴一座、簧风琴一台，当然还包括一组合唱团。两首组曲的内容稍有简化，不过不变的事实是：西贝柳斯最庞大、最华丽的戏剧配乐就是这一首。

可想而知，这首配乐并不是每个部分都能列为登峰造极之作。话虽如此，将之列入最佳之林也不为过。这首配乐的序曲中所呈现的暴风，其力度与震撼性绝不输于其他人的创作，甚至胜过了贝多芬与威尔第（Verdi)，更

不用论其他未登巨匠之林者所作的无数片段。有人称《暴风雨》配乐的序曲是“有史以来拟真程度最高的拟真音乐”(在第一组曲末尾时又出现，但是经过简化)，而两首组曲中“最富灵感”的片段，例如第一首中的《橡树》(The Oak Tree)、《前奏与摇篮曲》(Intrada and Berceuse)，与第二首中的《风之合唱》(Chorus of Winds)，皆令人印象深刻；而某些段落，例如第一首中的《景》(Scene)与第二首中的《山林水泽仙女之舞》(Dance of Nymphs)，其精致与美感颇接近先前的《克里斯蒂安二世》。这首乐曲的大部分内容可以说反驳了劳夫·伍德(Ralph Wood)措词夸大、语带轻蔑的批评：“如表现狂似的大量而不断卖弄演奏花招，最后或许只稍稍透露出一丝丝的原创性。”不管他人有何看法，这首作品或许不是每个部分都能称得上是西贝柳斯的最佳之作，然而却能让人一听就知道是出自西贝柳斯之手，即便是最因循旧式的部分也不例外。

《塔皮奥拉》是西贝柳斯的最后一首交响诗，第七交响曲是他最后的交响曲，《暴风雨》配乐则是他一生努力耕耘的领域——戏剧配乐——的最后作品。有人说《暴风雨》并不是他最好的戏剧配乐(不过规模却是最庞大的)；也有人说，第七交响曲不可贸然视为西贝柳斯最好的交响曲(有些人认为此一殊荣应归第四交响曲)，然而，他历经 40 年音乐生涯之后，最佳、最成熟的心血都淬炼在最后这两首作品之中。所以，第七交响曲与《暴风雨》配乐可视为西贝柳斯处在这动荡的世局中生活经验与艺术经

验的总结。从中我们看到的不是一个离群索居的隐士，而是一位积极的入世者。

5

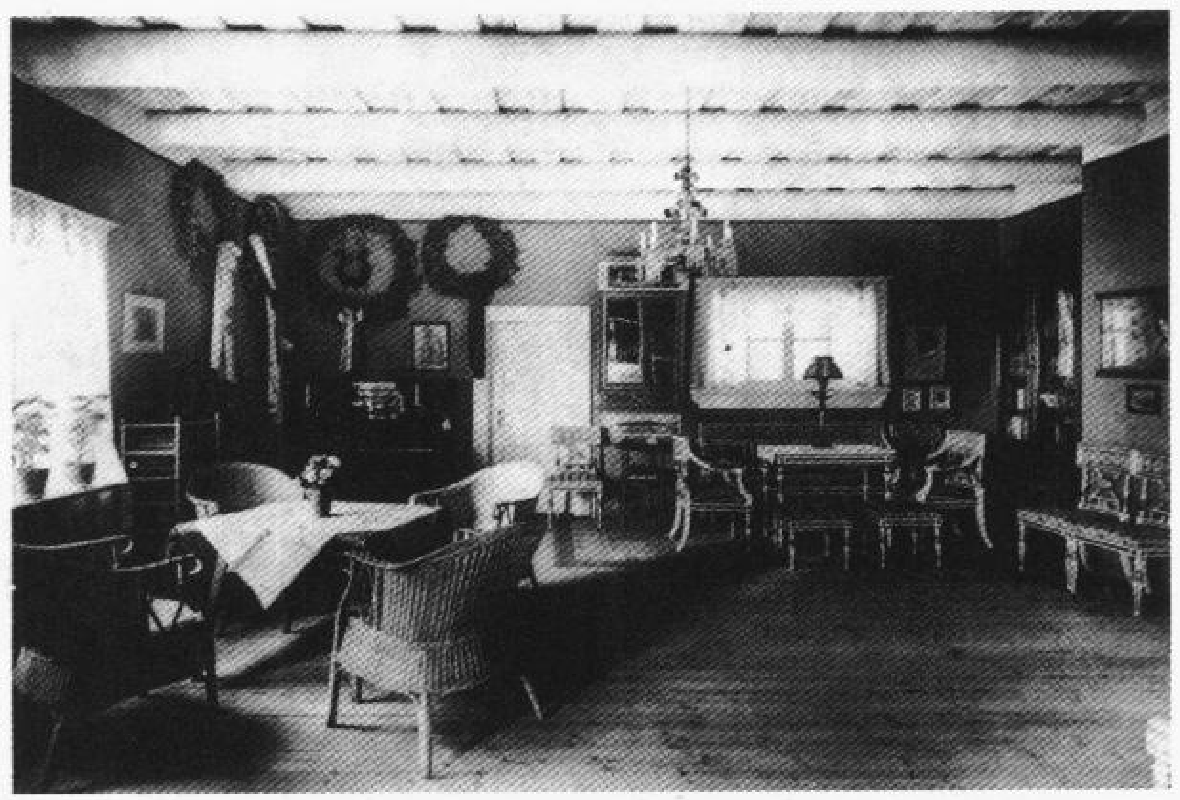
耶尔文佩埃的沉寂

西贝柳斯谱写的第七交响曲、《暴风雨》和《塔皮奥拉》爆发了惊人的创造力，但自此之后，就再也没有任何成绩。他停止作曲的原因从来没有人知道。一般流传的说法纷杂不一，甚至还有不少人研究西贝柳斯为什么不再创作，不过大多数的说法都纯属臆测。要找出真正的答案是不可能的，因为根本没有什么证据可供参考。西贝柳斯大约是从1926年开始进入退休状态，当时他还有三分之一的人生长路要走。接下来的30年里，他的健康状态都还不错，对四周发生的事，不管和音乐有没有关系都抱持着极大的兴趣。尽管谣言四起，各界殷切企盼，他还是没有推出任何新作。大家都相信他会谱写出第八交响曲。他曾向数位指挥家保证，一定会选他们来指挥第八交响曲的首演，这些指挥家中还包括了卡美隆（Basil Cameron）和库塞维茨基。结果，这项保证并未兑现。常常有人询问西贝柳斯为什么迟迟交不出作品，他只是引了



艾诺拉，西贝柳斯在耶尔文佩埃的家

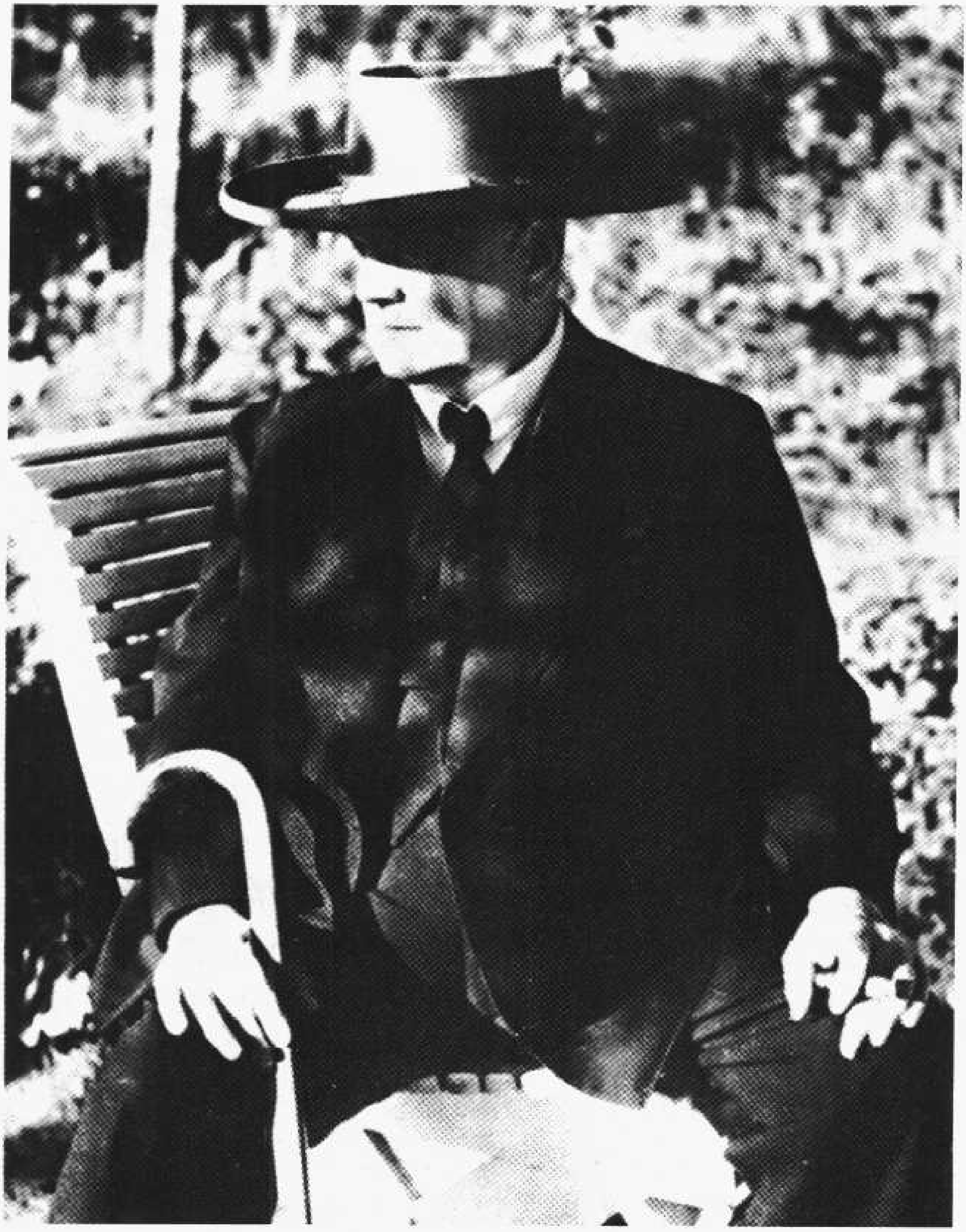
一句瑞典俗谚当作回答："还没猎到熊的人是卖不出熊皮的。"西贝柳斯死后，他的家人宣称，他并没有留下任何新的作品，可以发表的都发表了。事实上，也真的没有什么作品再出现。所以我们可以下一个结论：他可能在死前已经完成了一部分第八交响曲，虽然他不止一次向大家宣布他已经写完了这部交响曲，但他并不满意，所以硬是要求家人对外宣布，这部万众瞩目的作品已经与他一同入土，永不见天日；要不然就是他在脑子里构思这部交响曲，还没写出谱来。比较可靠的证据显示，就算西贝柳斯已经构思了第八交响曲，但终究还是未能激起灵感泉源，无法与世人分享最后的成果。无论事实真相为何，第



艾诺拉的室内摆设

八交响曲都是胎死腹中，自始至终，它像个传说，为西贝柳斯鲜为人知的后半生又罩上一层神秘的面纱。

除了大家纷纷解释西贝柳斯的第八交响曲为什么迟迟未出炉之外，还有很多人很想知道他在最后那30年里还做了些什么。其中一种说法就是他酗酒成瘾。前面提到，他从年轻时就嗜酒成性，而且他在1910～1920年，大约有十年时间是烟不离手。很多人甚至认为他在晚年时会不由自主地发抖，没办法书写，甚至连东西（包括眼镜）都拿不稳。一般推测，这种现象是由于“喝酒”所引起。不过根据相关人士和亲眼见过他的人透露，这也有可能是帕金森氏综合征（Parkinson's Disease）的症状。无论如何，



退休赋闲在家的西贝柳斯，摄于花园

酗酒只是众多可能原因之一而已。即使他一生都改不了喝酒的习惯（如果那还称不上是“问题”的话），即使他要到后来才能克服这个“问题”，仍有很多事情足以证明他具有无比的意志力和强韧的性格。

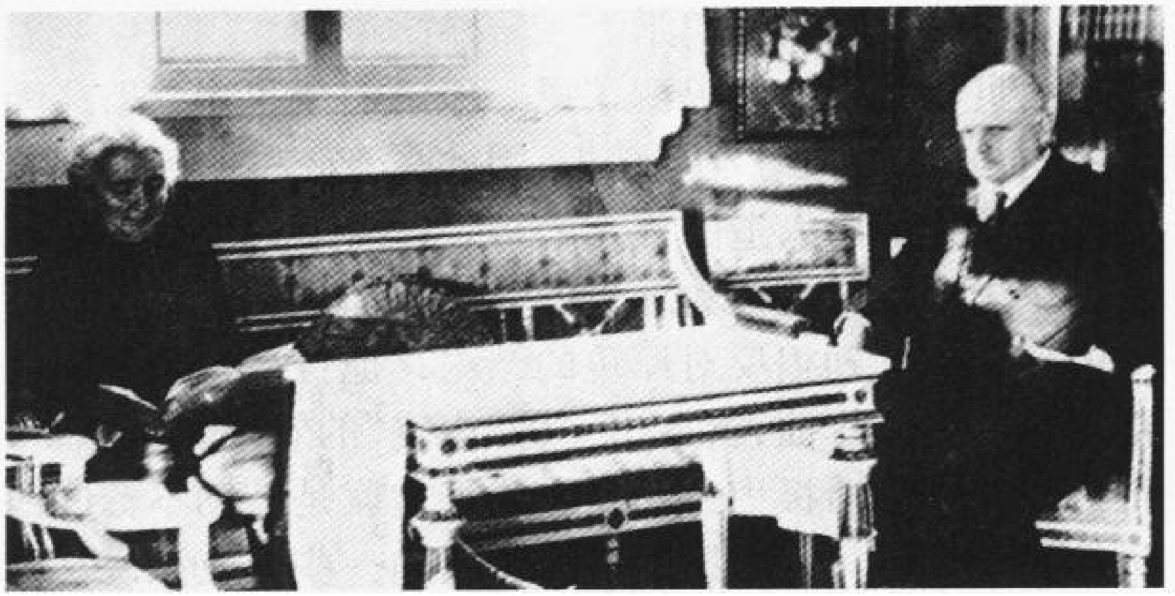
自从他完成了最后几部主要作品之后，他就不再云游四海，而待在耶尔文佩埃的家中。因此也常有人解释，西贝柳斯晚年的沉寂是因为他渐渐觉得音乐界忽视他的存在，而当时的人似乎也不想再听他的那种音乐。英国作曲家埃尔加的情形似乎正是如此，不过西贝柳斯和埃尔加之间仍有很多差异。第一个差异是，埃尔加的创造动力是因为他的妻子于 1920 年逝世而告终结。另一个差异是（也是更重要的），埃尔加在停止创作之前的阶段，大英帝国的国势正如日中天，停止创作后，大英帝国国势在第一次世界大战后日暮西沉，而西贝柳斯停止创作的时候，却是芬兰国势蒸蒸日上之际。换句话说，西贝柳斯积极参与了国家的诞生，而埃尔加则在一旁，郁郁地看着帝国的没落，或者说，迈向衰亡之路。上述两项因素对这两位作曲家到底有没有影响，我们永远无法得知。

音乐界在第一次世界大战之后走到另一个方向上，这是不争的事实，但是我们必须记得音乐界的前卫派革命早在 1914 年之前就已然成形。同理，像西贝柳斯和埃尔加的乐曲在当时已“非时尚所趋”，新一代的年轻音乐家，像勋伯格和斯特拉文斯基及其他的追随者，都建立了新一代曲风，这一点也不容否认。不过这种转变只有音乐圈内的人才感觉得到。一般的音乐大众，还是更能接

受老一辈，像西贝柳斯和埃尔加之流的音乐。对这些一般大众而言，那些较“现代”的作品反而难以获得热烈回响，虽然斯特拉文斯基早期的芭蕾乐曲（包括《春之祭》〔Le Sacre du Printemp〕）打动了不少喜好尝试新曲之人的心弦，但强烈支持传统乐曲的人还是占了多数。可是西贝柳斯和埃尔加并不知道自己的音乐受到如此普遍的喜爱，埃尔加之所以不知道，是因为他老了，幻梦破灭了；西贝柳斯的一无所知，是因为他闲居在耶尔文佩埃，隐世绝俗的他自然不知道自己的音乐受到一般音乐大众的支持，尤其是在美国。

不管西贝柳斯如何看待外界的议论，也不管他对文明世界的音乐取向有何感觉，他就是不气馁。就算气馁，当他面对来访的诸多访客，还是以热忱愉悦来款待他们，从不露丧气之态。他殷勤好客，爱好美酒佳肴，也好与人畅谈。这方面的轶事不胜枚举。英国钢琴家哈里特·科恩（Hariet Cohen）在自传《过往时光》（A Bundle of Time）中，提到自己有一次和巴克斯、加第纳（Balfour Gardiner）在 1932 年春天时拜访西贝柳斯的经过：

这一次会面相当愉快，我、巴克斯和西贝柳斯三人坐在户外餐厅，沐浴在和煦的阳光中。我拿出了他们的照片，有独照，也有合照。我们有说有笑，享受美酒佳肴，这两位作曲家一见如故，相谈甚欢。我记得自己当时注意到他们的谈话内容逐渐转到历史方面。这是他们两人都很有兴趣的话题。夕阳斜照时，我们起身前往西贝柳斯



西贝柳斯与艾诺，摄于1927年

常去的一个地方——康普饭店（Hotel Kemp），我们在那儿谈了好几个小时的话，谈文学、谈艺术，连政治也不放过……

西贝柳斯很健谈，每个认识他的人都可以证明。许多记录都说到，和西贝柳斯同桌对饮，很少有人能喝得过他，不过许多访客难以忘怀的还是他那激动人心的谈话。不过有个话题他从不（也从不愿）碰：他绝口不谈自己的音乐。他把谈论自己的音乐比喻成把玩蝴蝶，“一碰就碎了，我的乐曲也是如此。一提到它，就置它于死地了。”我们可能很难把蝴蝶和西贝柳斯的主要作品联想在一起，但这就是西贝柳斯本人的感觉，这一点后来也逐渐被大家所接受。这也表示，我们目前很难得知他对自己音乐的看法，不过还是有一些耳尖的听者，记下了西贝

柳斯偶尔留下的雪泥鸿爪。

西贝柳斯有一次提醒东恩，他说钢琴和管弦乐最大的不同是，后者没有延音踏板；因此写管弦乐的延音部分时，必须创造出人造的延音踏板。这对于了解西贝柳斯的管弦乐手法助益甚大，也能看出他和马勒在创作手法上的差异。马勒很反对厚重的结构，他自己就常常以两部对位的方法作曲，营造出一种“中空”的效果，这种效果正好是西贝柳斯极力避免的。或许这就是马勒不赞同西贝柳斯音乐的一个原因，说得更精确一些，应该说马勒1907年在赫尔辛基听到了不合他喜好的乐曲，他当时批评西贝柳斯的音乐“充满了陈词滥调”。

1910年，纽马施初次拜访西贝柳斯，这个问题可以从纽马施的记述中看得更为透彻。那时她和西贝柳斯去看赛玛湖（Lake Saïma）湖水出口的依玛特拉（Imatra）急流：

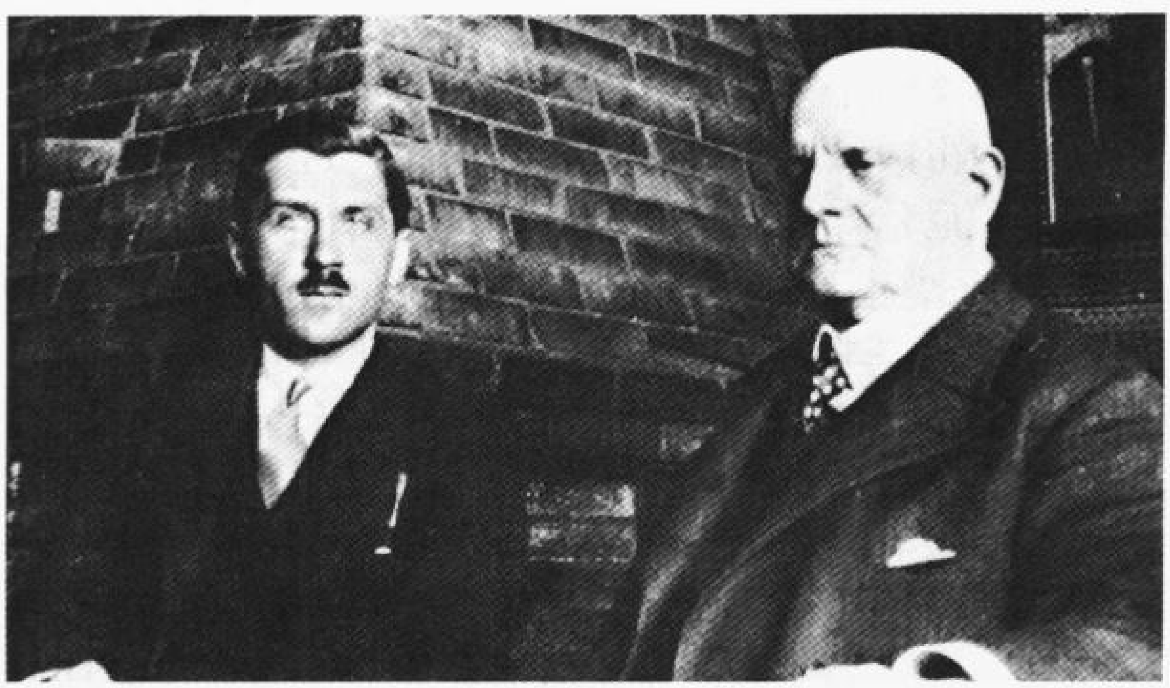
西贝柳斯当时有一股热望，想要抓住各种自然力量中的延续音。没有人测量过依玛特拉的延续音。他全神贯注地听着，看来他似乎不时听到自己觉得满意的声音，有时是捕捉到了森林的基本音响，有时是风掠过湖水与荒野的声音。

西贝柳斯在20世纪30年代普遍为人所接受，而他自己并不知道。不过他这时的名气却产生了某些奇怪的结果。第一点，除北欧地区以外，最接受西贝柳斯的国家

是英美两国，不过在这之外常有人指出，由于西贝柳斯受到“过度”的重视，使得另一位北欧的杰出作曲家尼尔森在自己的祖国丹麦之外未能得到认同。这个说法只有部分属实。尼尔森被忽视的背后其实还有一个更为深刻的理由：他虽然也具有“北欧”人的独特气质，可是他在音乐传承和音乐美学上却比西贝柳斯更近于马勒，而马勒也是过了许久才获得国际上的认同。单就音乐的角度来看，尼尔森和马勒一样，都用了一种“渐进调性”(progressive tonality，部分承自瓦格纳)，而他对管弦乐的运用方式，更具“协奏”(concertante)的风格，较少“多声部”(organum)运用。尼尔森有一次在谈到自己的第四交响曲(其副题为“不可磨灭”〔Inextinguishable〕)时说道：“音乐即生命，也像生命一样，是不可磨灭的。”

这个观点极其接近马勒的作曲理念，但和西贝柳斯的理念可说是背道而驰。这也可以联想到马勒当年对西贝柳斯的反驳：“交响曲必须像这世界，必须无所不包。”

马勒与西贝柳斯的关系是个很有意思、颇具启发的研究题材。早在希特勒开启战争之前，西贝柳斯就已经是许多人眼中的旧派或反动人士。之后他眼见韦伯恩十二音列技术(serialism)的兴起，十余年间完全不创新曲。他对当时音乐界中所谓的“进步派”或“前瞻派”毫无兴趣(这两个名词用得有点随便，也很不精确，因为所指的是哪些人，只有使用者自己才知道)。相形之下，马勒就成了当时乐界的宠儿，据研究发现，主要的原因是马勒当时受到勋伯格与贝尔格(Alban Berg)的推崇；除此之外，他

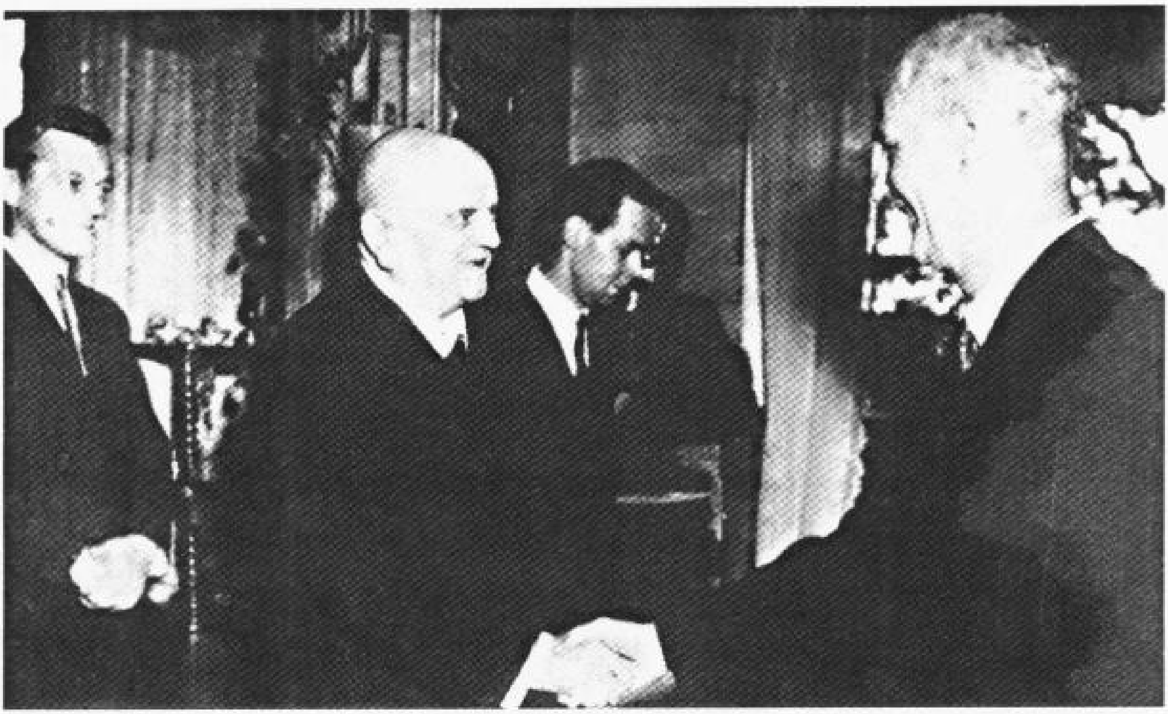


西贝柳斯与钢琴家奥洛夫(Nikolai Orlow)合影,1931 年摄

更是正统十二音列作曲法的开路先锋。

一般的爱乐者，不管是爱听音乐会的人或是买唱片的人,有好一段时间并未受到这股乐风竞争的直接影响,不过这些人——用纽曼的话来说,或许可称为“爱乐界的升斗小民”——最后还是跟随了流行的脚步,虽然保持了一段距离。

因此在马勒的名气一路攀升之时，西贝柳斯开始走下坡路。由于西贝柳斯具有北方民族的深沉性格，所有的心境变化全锁在他的心坎中，所以声望衰微对他的心境到底造成多少冲击，旁人实难有所知晓。不过这两位作曲家在 1907 年的一场争辩,想必也造成了一些间接的影响。



西贝柳斯与富特文格勒握手寒暄,1950 年摄

西贝柳斯在逝世之前，仍对自己身旁的音乐世界保持着兴趣。他尤其注意当时的乐坛如何诠释他的音乐。他最亲近的工作伙伴觉得西贝柳斯就像是个有心灵感应能力的人。他的秘书说他“不光是仰赖感官知觉”。他的妻子相信，只要他的音乐在世界上的某个地方被播放出来，他一定感觉得到。“他静静地坐着看书或看报，突然又坐立不安，跑去收音机那里，接上电源，然后，我们就听到某一首交响曲或交响诗从收音机里传了出来。”他曾公开支持几位芬兰指挥家，如汉尼凯能（Tauno Hannikainen）与后来的卡姆（Okko Kamu），这两位不但能解析西贝柳斯的音乐风格，而且心有戚戚。可是事实上，芬兰的指挥并不是西贝柳斯最称许（或许连“较称许”也谈

不上）的指挥。后来雷格尔把卡拉扬的录音试版（第四、第七交响曲与《塔皮奥拉》）交给西贝柳斯，他听了之后说道：

只有卡拉扬懂我的音乐。我们的老朋友比彻姆，他指挥录制的效果就不太一样，听起来总觉得他是先学了我的音乐，然后站在第一小提琴前指挥。

这又是一段值得玩味的话，因为比彻姆一直被公认为最能诠释“老西”音乐的指挥家之一（比彻姆一直管西贝柳斯叫“老西”）。事实上，指出比彻姆有这个瑕疵的人并非只有西贝柳斯一人。已故的卡尔杜斯曾当着比彻姆的面，说他指挥录制瓦格纳的音乐时也犯了相同的毛病。比彻姆一开始时辩称自己并无不当之处，过一阵子情绪平缓之后这么回答：“噢，这样啊！这么做有什么不好吗？这部分再怎么说都是最好的！”这和富特文格勒（Wihelm Furtwängler）的做法正好相反。富特文格勒一向选择站在低音部指挥，所以他录制的每一首作品听起来都很厚实，可惜富特文格勒和大部分顶尖的德国指挥家一样，很少指挥西贝柳斯的乐曲。西贝柳斯的音乐在德国并不受赏识，也很少出现在演奏会节目单上，这也增添了他在沉寂时的悲伤与幻灭感。一次大战前，德国曾是西贝柳斯音乐的流行重镇之一，他和布赖特科普夫与哈特尔公司的合作关系不但愉快，成果也很丰硕。可是战后，德国的音乐风尚转向实验派，在许多方面都倾向于

"革命性"的开创，被归类为"传统派"的西贝柳斯于是被打入冷宫。虽然他本人可能也了解这种情形发生的主要原因，不过这对他造成的打击还是相当大。德国主要的指挥家富特文格勒、克莱姆佩莱尔（Klemperer）、克莱伯（Kleiber）、瓦尔特（Bruno Walter）都不支持他，他深觉自己被冷落，至少到卡拉扬成为他的主要支持者之前，他都是这么觉得。在那之前(大约是20世纪50年代早期)，他的主要拥护者都是英美两国的指挥家：比彻姆、亨利·伍德、马尔科姆·萨金特、库塞维茨基与斯托科夫斯基，有时还有托斯卡尼尼（Toscanini）。而战后第一位指挥录制西贝柳斯全集的是英国指挥家安东尼·柯林斯。西贝柳斯在南欧并不出名，第二次世界大战后的几年中，欧洲的业余乐界中还有人称西贝柳斯是"无名之辈"。

如果我们说，西贝柳斯的前60年生活是一部旅游创作史，那么在1920年中期之后的日子就应该是一部记载他声望起落与乐曲在各地上演的历史，当然也包括了他名闻遐迩的好客热情，以及许多访客的追述。

可是1939年第二次世界大战爆发之后，现实无情地打破了西贝柳斯平静的隐居生活。和以往一样，芬兰在一开始时并未直接成为强国染指的对象。战事爆发前几个月，纳粹德国与苏联签订协约。这对任何周边国家都不是好兆头，尤其是芬兰。(许多人都认为斯大林此举不仅是背叛，也是促使战争爆发的原因。)就历史的角度来看，当时的情况并不是时人所想的那般明朗。条约签订之后，斯大林立刻派军镇守俄罗斯西部边境。如果这个

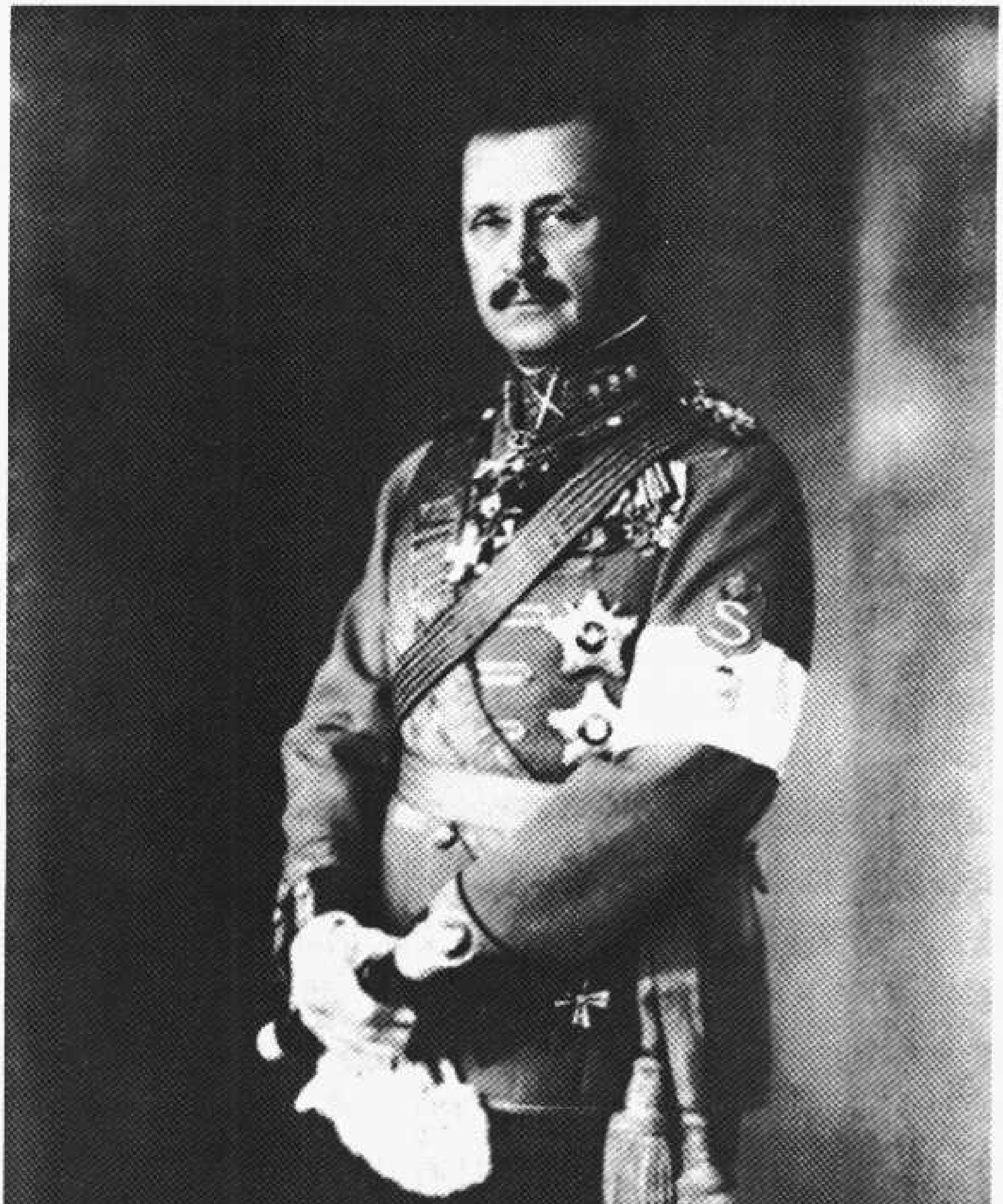
条约的目的只是像字面上说的互不侵犯，那么任谁都不会当一回事，尤其是苏联。若只是两国互相搔背而已，对双方都不会造成即刻的伤害。可是事实并非像表面所呈现的那样。或许斯大林看过了《我的奋斗》(Mein Kampf)，知道希特勒一直以向苏联开战为最后目标。不管是不是这样，双方都已经摆开阵势，就算不是要立即开战，至少也是为了一触即发的战事做准备。芬兰当然难逃此灾难。

斯大林的第一步是兼并波罗的海三小国：拉脱维亚、立陶宛与爱沙尼亚。兼并的手段很常见——大军压境，强力夺取。第二步就是以同样的强硬手段对芬兰下手。他先发出恐吓，再提出一些没办法达成的要求——每个人都知道他的要求是强人所难。芬兰被逼得动弹不得。苏联要求向芬兰租借汉科(Hango)岛上的一个基地(芬兰湾北部)，让出律巴治(Rybachi)半岛西部，如此一来苏联就可以直通芬兰在北极圈内惟一的海港百沙摩（Petsamo）港，此外还要求芬兰放弃卡累利亚，这不仅严重威胁到芬兰的安全，对芬兰的国格更是一大侮辱。芬兰当然拒绝这些要求，一场战事就此爆发。苏联在 1939 年 11 月出兵攻打芬兰。

这个事件不仅令各国惊愕，也激起了公愤。表面上看来，苏联此举是一项不可原谅的侵略行为，之后的种种影响，当然不是时人所能完全预见的。外界看到的是，苏联作为这么一个强国，攻打一个小国竟然毫不留情。当时许多人认为形势会像大规模战争那样：强国横扫，小国

随风倒。然而,事情的演变出乎外界的预料。芬兰人民在伟大的将领曼勒汉姆的卓越领导下,不仅力抗苏联大军,而且还给苏军好几次迎头痛击。不过这种情况并不能持久,最后的结果是,苏联仗着庞大的军队与后援,硬是让芬兰俯首称臣。芬兰惨遭蹂躏,这是事所必然。

就在此时,许多人开始注意和西贝柳斯有关的消息。西贝柳斯也是芬兰的民族英雄之一,在第一次世界大战时,他年届 50;第二次世界大战爆发时,他(和一般人的预期相合)走入平静无争的晚年。谣言此起彼伏,有人说他病重,生命垂危(差一点就成为事实),甚至有人说他死在某一次空袭中(幸好不是真的)。目前可以确定的是,当时他和家人的确过着朝不保夕的日子。许多人请他到国外避难,可是他却无意离开家园。他曾通过广播向美国求援,还发行了一套邮票,以他的肖像为图案,上面写了一行字:“我需要你们的帮助。”他能做的只有这些。西方各国的民间力量纷纷要求给予芬兰实际(也就是军事)援助。各国政府与人民或许都想伸出援手,可是却做不到。百沙摩港已经落入苏联手中,各国武力无法由海上进入芬兰。以当时的情况来看,从空中进入也是个不切实际的想法。虽然当时有几个国家(包括法国)曾慎重考虑过筹组联军,可是没有一个国家愿意领头,况且当时也没时间结集军队或是训练相关人员。无论是出自同情或是出自利益的考量,各国若是伸出援手,想必都会一败涂地。如此一来,各国恐怕未成其事,先蒙其害。或许这是老天的安排,后来的事实证明,各国所保住的不仅



曼勒汉姆将军，他是芬兰的民族英雄，领导芬兰军队抵抗 1940 年入侵的苏联军队。在这之前，他在国政上亦颇有建树

只有面子而已。

苏联以多取胜，最后还是迫使芬兰低头。芬兰不得已只好接受苏联的要求,献出卡累利亚地区,同时给苏联军队上了扎扎实实的一课，苏联也确实学到了。外界一致的看法是,芬兰沦陷之后,惟一的重大影响是直接促成了挪威运动的出现。

在这段日子中，西贝柳斯只能尽其所能地躲避战火的摧残与岁月的侵逼。他熬了过来，不过没人知道他是怎么办到的。有人说,他和家人的生活条件极为恶劣。这个说法似乎不是真的，至少也是夸大了的说辞。他在1945年时还办了生日庆祝会，当时战火的余温尚未消退。到了他85岁这一年,和80岁生日一样,这不仅是他个人欢欣鼓舞的一年，也是全芬兰欢欣鼓舞的一年。1955年时,他度过90岁生日,欢乐的气氛还是和十年前一样，只不过这一次还多了世界各国人士的祝贺。从英美两地寄来了许多贺卡与礼物。(丘吉尔热情地祝贺他的生日，交情就像是两个雪茄爱好派对彼此的认同一般。当时丘吉尔也已经年逾九旬。)芬兰全国上下举办庆祝会，总统以下各阶层民众的贺词如潮水般从四面八方涌进,有私人的致意,也有公开的祝贺。

西贝柳斯晚年和家人同住,过着平静的生活,女儿和一大群的孙儿女、曾孙儿女陪伴着他(虽然不是同时齐聚一堂)。他原本想过一种恬静的生活,可是事情似乎不太如人意。他的个性沉着内向,希望能够平静地安享晚年,以此终老,然而,他从很早以前就是个“名人”,名人一向



西贝柳斯与艾诺家居留影

都没有安静的日子可过。战后交通发达，一些限制也已经解除，西贝柳斯的住所和他本人成了国际瞩目的焦点之一，不时有人慕名而来，想见他一面。来访的游客想打破他的隐居生活，有好几次甚至侵入他的住所周围。他采取了一些措施来保护自己的隐私权，甚至不惜冷眼相向，和他以往的好客热忱截然不同。

话虽如此，西贝柳斯的晚年还算是平静。他的健康状态一直起伏不定，时好时坏。他和艾诺成婚的那一年，也就是 1892 年，他的身体状况相当不稳定，有人甚至警告艾诺，说她要嫁的人可能是个病残者。实情或许真是如此，不过西贝柳斯还是活过了 90 岁生日，而且在大部



芬兰总统帕西维基(Paasiviki)。他在西贝柳斯90大寿时通过广播发表谈话

分时间中，他从外表上看来一直都是相当硬朗的。他晚年最糟的情况也不过就是出现一些老人常有的小问题。到去世之前,他的身体一直都是相当不错的。

一个人若能活过 90 岁,一路上一定免不了失去许多友人,西贝柳斯也不例外。朋友既已离去,就算能重拾自信与灵感也无济于事。有几位朋友终其一生都是西贝柳斯的支持者。他们的离去最令他伤心，这些人包括卡佩兰(1922 年)、卡扬努斯(1933 年)、班托克(1946 年)。失去这么多的朋友,着实令西贝柳斯意志消沉,在他年岁更长,迈入 80 岁的关口之后,弃世的朋友想必更多。岁月本就不饶人,老友日渐凋零,加上战火与革命的动荡,使得西贝柳斯的晚年生活在某些方面更显晦暗。

好的方面是,美国音乐界越来越欣赏他的音乐,住在耶尔文佩埃的西贝柳斯，有意无意之间得知了这个消息。此外,HMV 公司在 1932 年时成立了西贝柳斯学会,他的音乐显然也受到了文明世界的音乐人士与非音乐人士的喜爱。20 年代时,他虽然决定不再踏出国门,不过还是继续在国内指挥自己的乐曲。他并不像埃尔加或里夏德·施特劳斯那么热衷于指挥,当然也不像马勒,对于任何乐曲都有精湛的诠释。不过他却很善于指挥自己的乐曲,他的许多乐曲的首演会都是由他指挥,而且(根据报道)经常给人留下深刻的印象。在上台指挥之前,他常常会喝掉半瓶香槟,喝过之后,他觉得指挥时真是“如有神助”。他留下来的录制作品很少(与埃尔加相反),其中的缘由或许就像斯特拉文斯基说的,大概就是“作曲者自己

在音乐方面的愿望吧”。惟一录制的作品只有一首小作品——《节庆行板》(Andante festivo)。当时虽然制订了演奏录音计划,可惜都未付诸实施,后来更是完全没有实施的可能。1934 年,他正式宣布退休,此后没再受到外界的劝诱而复出。

1957 年 9 月 20 日,西贝柳斯漫长的一生与长期的归隐生活画上了句号。当天,萨金特正在芬兰指挥赫尔辛基交响乐团演奏西贝柳斯的第五交响曲。下午稍早时,西贝柳斯突然倒下,外表毫无病征,医生随即赶到,诊断结果是脑溢血。他躺在床上休养,意识还很清楚,还叫得出家人的名字。可是到了傍晚时分,萨金特尚在指挥第五交响曲时,他离开了人间。

可想而知,葬礼的场面当然是备极哀荣,他是全国民众注意的焦点。许多伟大作曲家的葬礼不也是如此吗?之后,各地开始演奏他的部分作品,当中包括《图内拉的天鹅》,这一首乐曲很切合当时的情况,不只是因为这是西贝柳斯最脍炙人口的作品(也是特别以死亡为主题的一首),也是因为他在这一首作品中第一次发现了他最贴切而真实的声音。

在他逝世前几年,他以前就读的音乐学校已经改建,并以“西贝柳斯”命名。此外,一座西贝柳斯纪念馆也已经成立,一直沿用至今(地点在土尔库)。以他为名或是为纪念他而设立的奖学金与音乐季接连不断,世界各地有不少活动和纪念馆都是以西贝柳斯为名,可见他的名声与成就多么受世人的推崇。

西贝柳斯的音乐与他本人都披着一层神秘的外衣。作曲家巴克斯提到，西贝柳斯的小作品不该受到那么高的重视，他称这些作品是："几无特别之处，毫不出色，平淡无奇……根本没什么好说的。"巴克斯在第二次世界大战爆发后的某一年写道：

那位住在耶尔文佩埃的老绅士最近不知如何？他已经写不出好东西，也写不出糟糕的东西，该不会是因为他随着年岁增长，生活越来越安逸，变得越来越随兴，笑声变得更响亮呢？可是，唉，目前的芬兰，还能让人笑得出来吗？

如果没有两次世界大战与随之而来的动荡不安，西贝柳斯的退隐生活可能就只是表面上的。然而，事实并不这么单纯，他也是历经一番风雨才获得了内在的平静。第六与第七交响曲蕴含的沉静（一般人总是听不出来）其实也是历经漫长而坎坷的挣扎才达到的。《塔皮奥拉》结尾的含义可能是：人心中的毒蛇或许已经奄奄一息，却尚未断气。他艰苦得来的平静，并非象征着江郎才尽。综观西贝柳斯的生平与作品，我们可以说，他看到了20世纪动荡世局的深处——不管是在音乐方面还是在非音乐方面；当然也不只是看到芬兰一地——触目惊心的景象一幕幕呈现在他眼前。

可是他从未退缩。

附 录 一

西贝柳斯唱片史

若说西贝柳斯之所以能享誉国际，完全是拜留声机与唱片所赐，那就真的是言过其实了。不过唱片的发行的确扮演了很重要的角色。西贝柳斯不像埃尔加，指挥录制了自己的许多乐曲。在他活跃的那段时期，他在世界各地指挥自己的乐曲，大多是新乐曲的首演。然而，若想听到他“如有神助”的指挥，只能听《节庆行板》这一首，因为这是他自己录制的惟一作品。1934 年，原本有两项录制交响曲与交响诗全集的计划，可惜最后并未付诸实施。前面提到，早期推动录制西贝柳斯音乐最有力的机构有两个：一是芬兰政府委托专职人员筹划前两首交响曲的录制；其二是 1932 年雷格尔为 HMV 公司筹组的西贝柳斯学会。这个阶段录制的选集造成了很大的影响力，后来转录成 LP 唱片。原选集由于已经从世界唱片目录中删除，所以目前已经没有渠道可以取得，不过谁也不知道这些唱片是否还会流通，其中包括第一、第二、第三、



芬兰指挥家施尼弗格特(George Schneevoigt),他继卡扬努斯后担任芬兰国家管弦乐团总监,指挥录制了西贝柳斯的部分作品,包括第四、第六交响曲与《隆诺塔尔》

第五交响曲与部分交响诗(卡扬努斯版)、第四交响曲(比彻姆版)与第七交响曲(库塞维茨基版),惟独第六交响曲无人问津。不过,1933年施尼弗格特继卡扬努斯担任芬兰国家管弦乐团指挥之后,终于录制了第六交响曲。施尼弗格特也录制了第四交响曲,不过并未得到西贝柳斯的认可,西贝柳斯比较喜欢比彻姆的版本。几年后(1946年),比彻姆录制了第六交响曲,西贝柳斯再次表示他比较喜欢比彻姆的版本。不过比彻姆版在HMV公司发行



芬兰指挥家帕梅(Simon Parmet),不过他在美国工作多年,并于1955年出版了一本研究西贝柳斯交响曲的著作,鞭辟入里,造成了很大的影响

过 78 转唱片之后，就没有再重新发行，也没有转录成其他类型的唱片。这显然是契约规定的缘故（原版本原为美国 RCA 公司所有）。除此之外，还有一张小提琴协奏曲，由比彻姆指挥，加上海菲茨（Jascha Heifetz）的精湛诠释。除了施尼弗格特的版本，其他每张唱片都有西贝柳斯的认可印记，因此西贝柳斯虽然没有留下他自己录制的作品，我们也能够从他认可的唱片中得知他理想中的演奏水准与演奏风格。

前面也提到，西贝柳斯在过世前认为卡拉扬最能表现他的音乐的特色。在本书撰写之时，除了第三交响曲之外，卡拉扬指挥录制了他的所有交响曲，当中有许多首的录制次数还不止一次。由卡拉扬指挥的版本品质超群，目前也渐渐推出 CD 版，这对西贝柳斯音乐的传播是极为有利的。格外珍贵的是第四与第六交响曲的合集（DG），这两首演奏水准之高，令人无话可说。第五与第七交响曲的合集也是很难得的佳作。战后的第一套交响曲与交响诗全集出自柯林斯（Decca 公司出品）之手。还有几位指挥也录制过西贝柳斯全集，包括伯恩斯坦（Leonard Bernstein, CBS）、马泽尔（Lorin Maazel, Decca）、巴比罗里（HMV）、伯格兰德（Paavo Berglund, HMV）、柯林·戴维斯（Sir Colin Davis, Phillips），每个人都有独到之处，但也有一些缺点。继伍德、萨金特、巴比罗里、柯林斯、波尔特（Sir Adrian Boult）之后，英国年轻一辈的指挥中，拉特尔（Simon Rattle）是最杰出的，他指挥的第一、第二与第五交响曲已经受到普遍而公允的推崇。他在电视



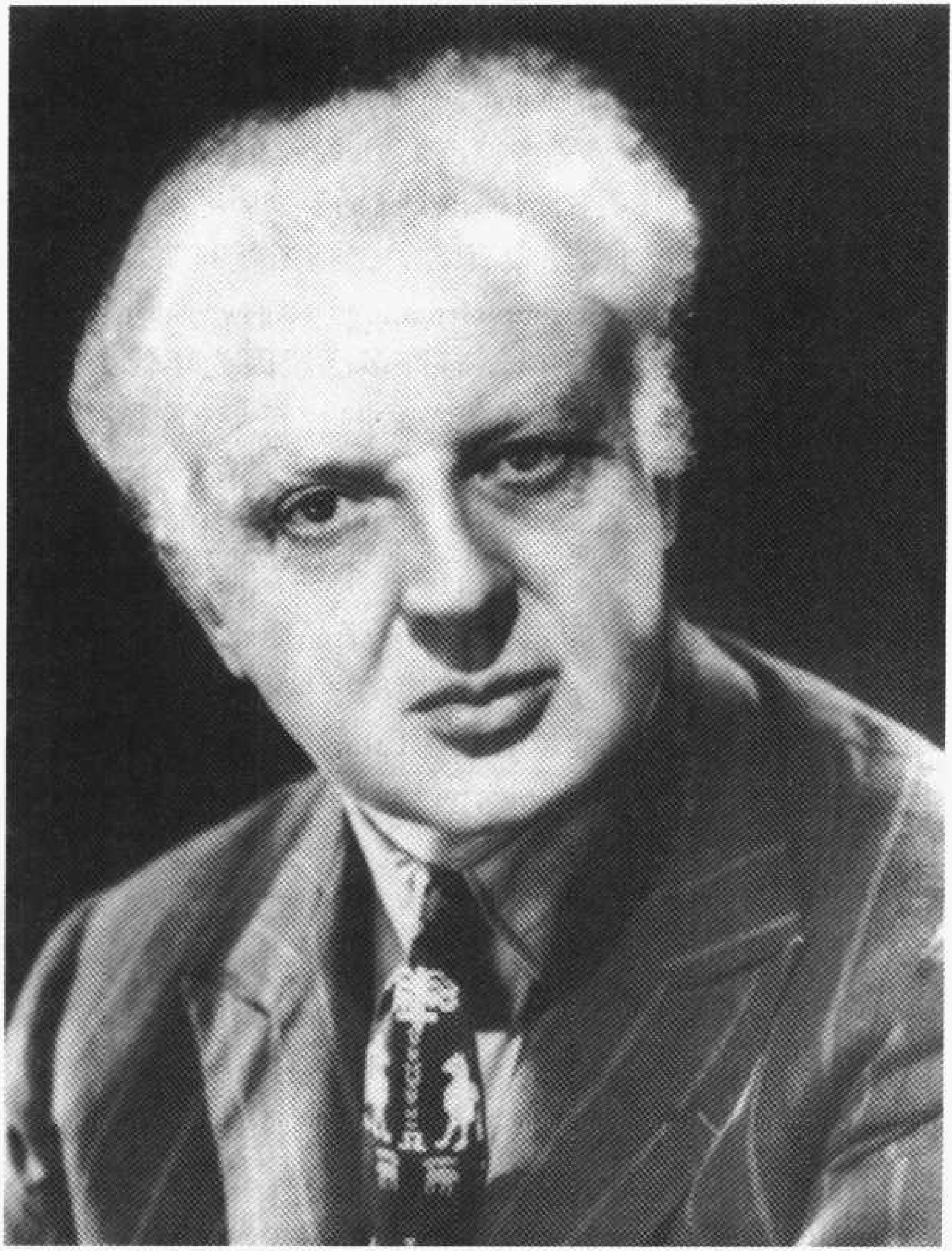
芬兰作家艾克曼（Karl Ekman），他专门撰写音乐方面的书籍，1935年出版过西贝柳斯的传记

节目中指挥第四交响曲，附有分析解说，带给观众不少启发，这也确立了他身为西贝柳斯诠释者的地位。吉布森(Sir Alexander Gibson)与苏格兰国家管弦乐团在这方面的表现一直受到肯定(后来为Chandos公司录制唱片)。从20世纪30年代起，不仅是唱片公司，许多首屈一指的指挥(尤其是英美两地的指挥者)都很乐意演奏、录制西贝柳斯的乐曲，他们的选择空间相当大，成果也很丰硕。不过在指挥方面，他们并未留下太多的作品，伯恩斯坦倒是个例外。他所指挥录制的选集总是能触动听者的心弦，当中不乏绝佳之作(第五交响曲)，不过偶尔也有不尽人意的作品(第四交响曲和《隆诺塔尔》)。目前阿什肯纳济(Vladimir Ashkenazy)正为Decca公司指挥录制西贝柳斯的作品，爱乐管弦乐团(Philharmonia Orchestra)精湛的演奏，加上第一流的录制水准，成果不得不令人刮目相看。对于那些以俄国和斯拉夫观点评断西贝柳斯乐曲的人来说，聆听阿什肯纳济的版本应该是很好的享受。爱沙尼亚的指挥家贾维(Neeme Jarvi)正在录制西贝柳斯的管弦乐专辑，打算一首不漏地把25套曲目全部录制发行，演奏的乐团是哥德堡交响乐团(Gothenberg Symphony Orchestra)。芬兰指挥家伯格兰德担任布尔尼茅斯(Bournemouth)交响乐团总监时也录制了一套选集，当中还首开先例收录了《库勒沃》(HMV)，目前又和赫尔辛基爱乐管弦乐团、芬兰合唱团与独唱者合作，打算重新录制西贝柳斯全集。西贝柳斯的唱片销售总量天天都在增加。从西贝柳斯声望最高的时候开始(30至40年代)，发

行量一直呈现上升状态，从未减少过。即使在对他不利的“反动”时期，录制的作品仍不断出现。(即使在新派乐评把西贝柳斯贬得一文不值时，Decca公司还是推出了柯林斯版全集。) 美国指挥也录制了一些极为出色的选集，目前仍在发行中，比较有名的包括斯托科夫斯基、库塞维茨基、奥曼迪（Eugene Ormandy）和伯恩斯坦指挥的版本。这些选集之中，虽然有许多已经因为年代久远而失去昔日原貌，不过通过现代技术的翻新，不但重现了以往的演奏水准，也延续了其生命。

除此之外，还有一些由一流声乐家演唱的歌曲。这些声乐家相当了解西贝柳斯的要求，演唱水准令人赞叹。这类唱片还在增加之中。有一张品质不凡的选集，收录了一些管弦乐歌曲，无与伦比的《隆诺塔尔》也在其中。这张唱片的演唱者是哈根德(Mari - Anne Häggander)与海尼恩(Jorma Hynninen)，演奏的乐团是哥德堡交响乐团。

要选取西贝柳斯的乐曲做成一张张的唱片，曲目的排列组合方式有千百种。爱乐者的选择机会有很多，被转录成CD唱片的选集也越来越多。爱乐者最后一定得做选择，因为音乐鉴赏本来就是听者主观的判断。有一张选集很容易被人忽略，可是爱乐者一定不可忽略，是HMV出版的（不是CD版），标题叫The Lighter Sibelius，演奏乐团是利物浦爱乐管弦乐团（Liverpool Philharmonic Orchestra)，指挥者是葛洛菲斯(Sir Charles Groves)，目录代号是HMV Greensleeves ESD 1062274。当中收录了许



利奥波德·斯托科夫斯基，他是美国地区支持西贝柳斯最有力的指挥家之一，他指挥录制了西贝柳斯的部分作品

多较小的管弦乐曲，包括《森林精灵》、《牧神与山林女神》、《优美组曲》与《乡间组曲》。听过其中部分曲目后，人们会发现西贝柳斯为重现《忧郁圆舞曲》发表时的成功下了多少工夫；其中有一二首，例如《浪漫圆舞曲》(Valse romantique)与《短歌》(Canzonetta)，更是证明了西贝柳斯或许已经很接近上一次的成功(和运气也有点关系)。除了这张录音之外，听音乐会的人一生可能只能听到这些作品一两次而已，除非他是西贝柳斯的忠诚乐迷。

D小调弦乐四重奏《内心之声》曾出现在西贝柳斯学会以前的一次音乐比赛中，演奏者是布达佩斯四重奏团(Budapest Quartet)。目前流通的现代演奏版有好几张。还有一张很有意思的选集，由西贝柳斯学院四重奏团(Sibelius Academy Quartet)演奏，当中收录了两首早期的弦乐四重奏：降E大调与降B大调(Op. 4)。这两首弦乐四重奏非但未见于其他的选集中，就连西贝柳斯本人也很少正式承认过。有特殊欣赏需要的爱乐者可以把这两首弦乐四重奏列入考虑范围。不过我们还是可以相信，《内心之声》是西贝柳斯作品中惟一一首值得我们仔细聆听的室内乐(Finlandia/Conifer records)。他的钢琴曲选集亦有发行，演奏者是塔瓦斯杰那(BIS/Conifer)。

目前发行的唱片种类繁多，浩如星海，就连那么不起眼的独幕歌剧《塔中少女》也出了CD版。这部小歌剧虽然难以列入西贝柳斯的主要作品中，却能带给听者意想不到的乐趣。

附 录 二

西贝柳斯纪念馆

所谓西贝柳斯纪念馆其实是一个集合名，是阿波学院(Abo Akademic)音乐学系各部门的总称。(阿波学院是



西贝柳斯纪念馆外观



西贝柳斯的头像

一所使用瑞典语的大学，位于土尔库。土尔库的瑞典地名叫做阿波。）音乐学系分为两个部门，一个是音乐教学部，学生在此可以修到最高的音乐学学位。另一个部门是展示部，收集了各种乐器。此外还有系图书馆、档案处与唱片资料库，两个部门对这些资料拥有相同的使用权。

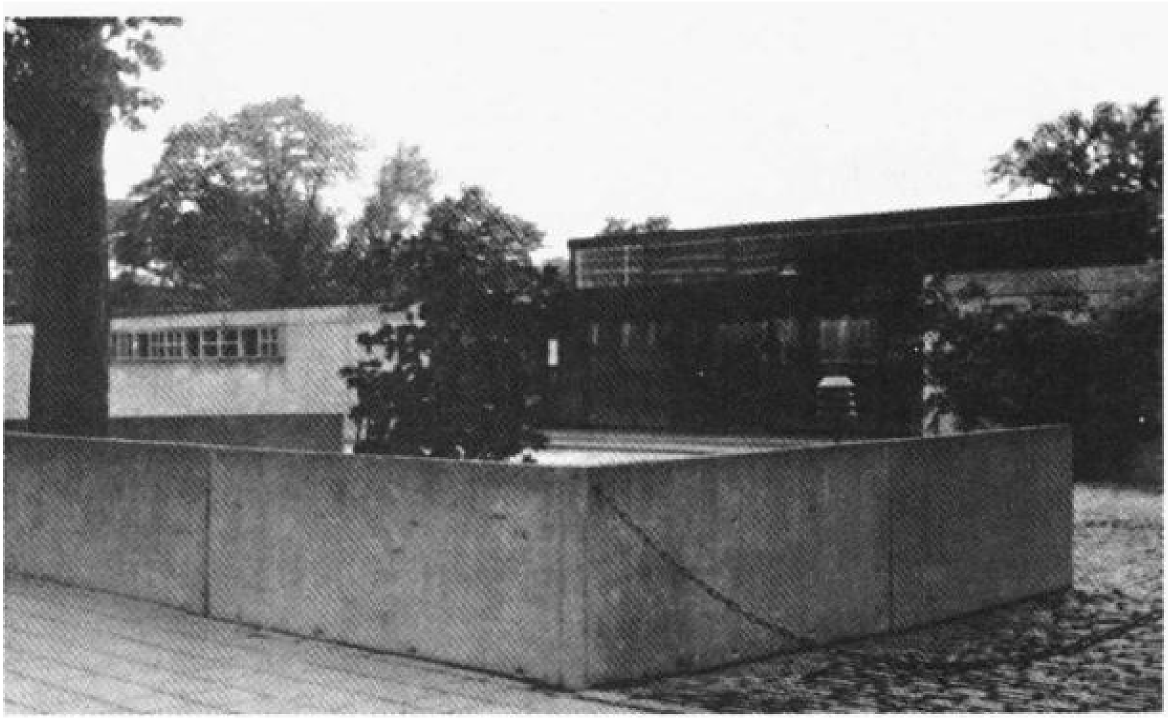
现今的西贝柳斯纪念馆设立于1926年，当时阿波学院初设音乐课程与民间诗歌课程时，第一位任教授职务的是安德生（Otto Andersson）教授。他任职之后，开始收集与音乐、音乐史有关的资料，主要是乐谱、乐器、信件与

照片，供系图书馆收藏。1928年时，安德生捐出私人收藏的乐器（这是图书馆第一次收到捐赠的乐器），归入阿波学院音乐学系图书馆馆藏项目之中，一直到1949年，大家才知道这是安德生教授所捐。

早在20世纪20年代初期，那些属于阿波学院的有关西贝柳斯的资料就已经被归入总收藏品之中。其中有康塔塔《大地之歌》的乐谱，这首乐曲是西贝柳斯在1919年为庆祝学院成立所写的，那时他的许多作品的第一版已经出版了不少。西贝柳斯的密友（也是同学）阿道夫·保罗所拥有的手稿，也被购入收藏品项目之中。

西贝柳斯纪念馆目前收藏的乐器大约有800件，主要是表演“雅”乐的欧洲乐器，不过也有从世界各地收集来的民间乐器，大部分都是外界所捐赠的。永久展示品有450件，其余的存放在纪念馆的贮藏室。目前的纪念馆大楼落成于1968年2月，设计者是建筑师贝克曼（Woldemar Baeckman），建材主要是混凝土与玻璃。大楼分两层，第一层位于地下。楼体体积共1万立方米，两层都有教学室、展示室与档案室。

纪念馆馆藏中有一大部分已经列入目录，不过至今为止，这些目录都没有向外公布，所以查阅者必须亲自到纪念馆查询。目前共有11种目录，包括乐谱（芬兰文）、手稿、信件、一个包含17个次分类的西贝柳斯卡片索引、一份乐器目录，还有78转唱片、33转唱片、袖珍乐谱、录音带、书籍、调音纸卷等收藏品的目录。查阅者若有需要，可请求馆方制作部分资料的缩微胶片；此外在馆方许可



西贝柳斯纪念馆

的范围内,查阅者可影印部分手稿与乐谱。原则上来说,任何有兴趣的人都可以进馆参观,若有任何疑问,可向负责全馆档案的秘书询问。

主档案库分为几个部分，包括剪报部分与照片部分(又次分为“人物”、“风土”、“其他”三档);演奏节目单存档,包括国内与国外;乐谱档(包括原稿、其他手写资料与已出版的乐谱);唱片档;信件档;负片档;期刊杂志档;袖珍乐谱档;书籍档。

以上所提到的几个档案库收集了芬兰国内的文化资料以及世界各地的文化资料。此外还有一个特定的、也是相当有价值的索引库,专门用来整理与日俱增的资料,只要是讨论西贝柳斯本人生平、作品或是他在本国与世

界上的地位的文字资料，都是这个索引库的收集对象。西贝柳斯的生平纪录与作品尽在其中，是首屈一指的西贝柳斯参考资料库。

自 1986 年春季起，西贝柳斯纪念馆就已经建立了西贝柳斯作品的总资料库，包括所有已发表的作品与文献等等。纪念馆中的收藏品与资料随时都在增加，新旧乐器（玩具乐器、教学乐器与民间乐器也在其中）、唱机、收音机以及和音乐有关的图片、演奏会节目单、乐谱、留声机唱片、手稿、信件等等，都在收集的范围内。无论是捐赠还是委托保管，馆方都会十分感谢。